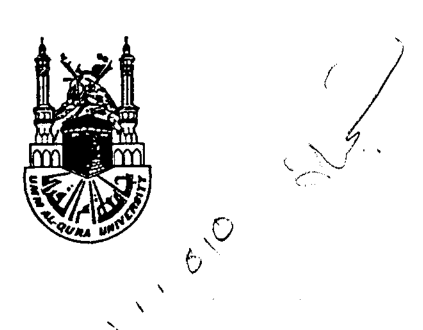
المملكــة العربيــة السعوديــة
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
قسم التربية الفنية





إبتكار تصميـمات زخرفـية قائمة على توظيــف النظــم الإيقاعـية لمختارات من زخارف الأزياء الشعبية السعودية ومكملاتها

بحث تكميلي لنيل درجة الماجستير في التربية الفنية

إعــداد

أميمة صدقة محمد عاشور

إشراف

أ . د . وداد عبدالحليم جـاد

١٤١٥هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعـــة أم القرى

كلية التربية بمكة المكرمة

قسم التربية الفنية

نموذج رقم (٨)

اجازة أطروحة علمية في صيغتها النهائية

بعد اجراء التعديلات المطلوبة

الاسم رباعي : أميمة صدقة محمد عاشور   الكلية : التربية   القسم : التربية الفنية

الأطروحة مقدمة لنيل درجة : الماجستير   التخصص : زخرفة إسلامية

عنوان الاطروحة : إبتكار تصميمات زخرفية قائمة على توظيف النظم الإيقاعية لمختـارات مـن زخـارف الأزيـاء الشعبيـة السعوديـة ومكملاتهـا .

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد ،

فبناء على توصية اللجنة المكونة لمناقشة الاطروحـة المذكورة عاليه والتى تمت مناقشتها بتاريخ : ١٤١٥/٩/١٦هـ بقبول الاطروحة بعد اجـراء التعديـلات المطلوبـة ، وحيـث قد تم عمل اللازم .

فان اللجنة توصي باجازة الاطروحة في صيغتها النهائية المرفقة كمتطلب تكميلي للدرجة العلمية المذكورة أعلاه ،، والله الموفـق ،،،،،

أعضـاء اللجنـة

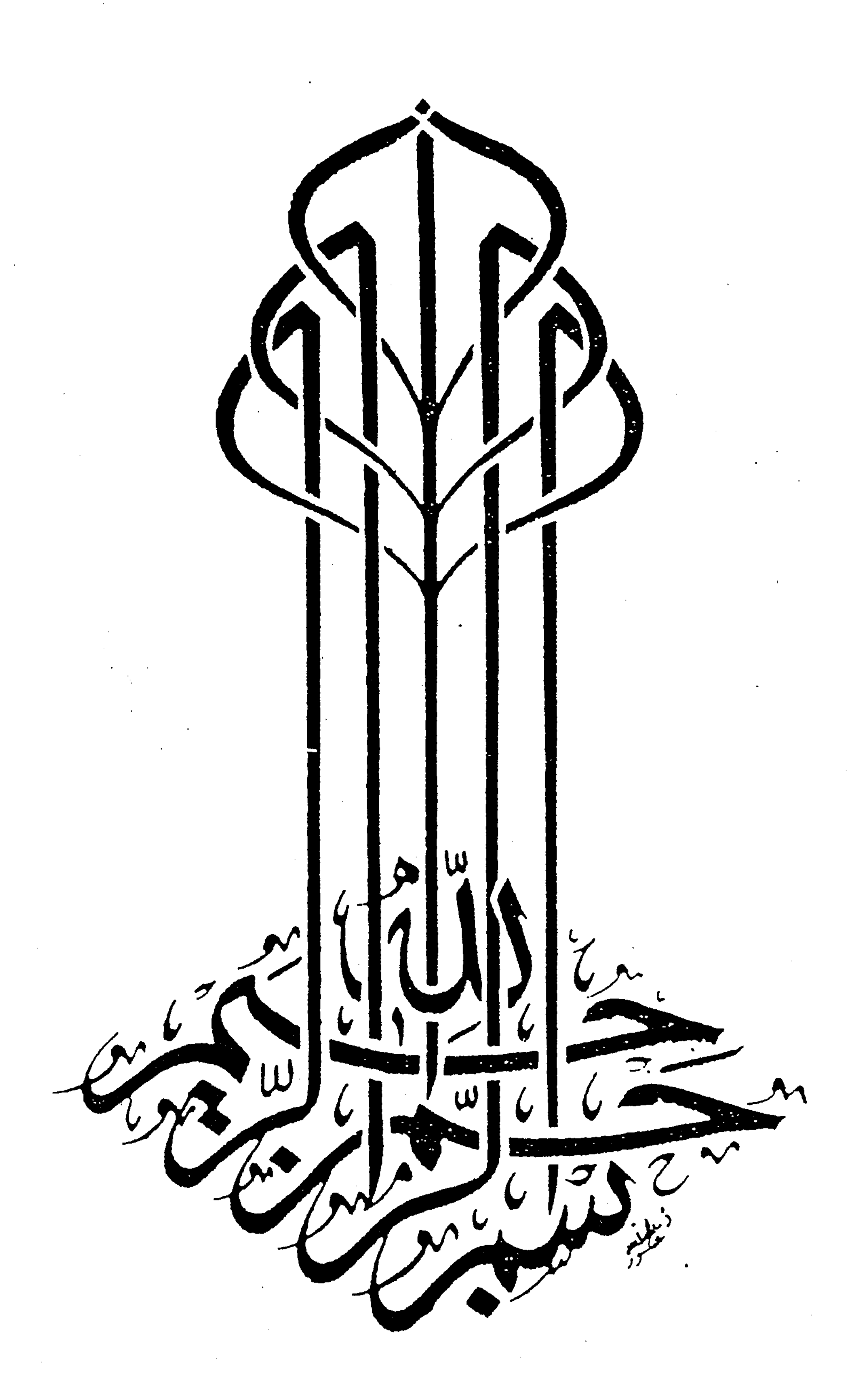
	المشـــرف	مناقش من القسم	مناقش من خارج القسم
الاسـم :	أ. د. وداد عبدالحليم جاد	د. أحمد فؤاد رملى فيرق	د. فاطمة عبدالعزيز المحمودي
التوقيع :	وداد جاد	[توقيع]	د. فاطمة المحمودي

يعتمد رئيس قسم التربية الفنية

[توقيع]

د. أحمد فؤاد رملي فيرق

* يوضع هذا النموذج أمام الصفحة المقابلة لصفحة عنوان الاطروحة في كل نسخه .



ملخص الرسالة

الموضوع : « إبتكار تصميمات زخرفية قائمة على توظيف النظم الإيقاعية لمختارات من زخارف الأزياء الشعبية السعودية ومكملاتها » .

الباحث : أميمه صدقه محمد عاشور.

أهداف الدراسة :

١ ـ تهدف الدراسة إلي إيجاد مدخل تجريبي من خلال النظم التشكيلية للوحدات الزخرفية المستمدة من التراث لتحقيق تصميمات زخرفية مبتكرة مرتبطة بالقيم الفنية والجمالية .

٢ ـ تهدف الدراسة إلي اثراء المخزون الفكري والخبرة الفنية والتصميمية بالإسهام في تشكيل إطار فني مستمد من الواقع المحلي .

منهج الدراسة : اتبعت الباحثة في دراستها المنهج التاريخي الوصفي والتحليلي ليتسنى لها اظهار أبعاد الدراسة ، كذلك اتبعت المنهج التجروبي لتنفيذ التجربة الشخصية .

نتائج الدراسة :

١ ـ هنالك علاقة إرتباط إيجابية بين التعامل مع الفن الشعبي على أنه مصدر إلهام وبين النتائج التي تم الوصول إليها من خلال التجربة .

٢ ـ تناول الفن الشعبي بشيء من الدراسة والتحليل يوجود قاعدة عريضة تُثري مجال التصميم بمفردات نابعة من البيئة .

التوصيات :

١ ـ أن تتناول فروع الفن الشعبي بشيء من الدراسة والتحليل حتى يمكن الوقوف على بنائياتها والإفادة منها في إنتاج أعمال فنية حديثة مستمدة من البيئة .

٢ ـ العمل على تطوير أساليب التعامل مع الموروث الشعبي وإتاحة الفرصة للتجريب والإبتكار مما يضمن تنمية القدرات الإبداعية .

الباحثة	المشرفة	عميد الكلية
أميمه صدقه محمد عاشور	أ. د. وداد عبدالحليم جاد	د. عبدالعزيز عبدالله خياط

اهـــداء

إلى صـــاحـبي الـفـضل علي بـعـد الله أمــــي

وأبــــــي

بكل الحب والعرفان بالجميل

شكر وتقدير

قال تعالى : ﴿ ... سيجزى الله الشاكرين ﴾ صدق الله العظيم

« سورة آل عمران : آية ١٤٤ »

اللهم أنت السلام ، ومنك السلام تباركت وتعاليت ياذا الجلال والإكرام . أخذت بيدي وشرفتني بحمل وسام العلم فلك الحمد والمنه علي .

الهي ان بدا الحسن مني فبفضلك وجودك وإن بدا التقصير فحسبي أنك غفور رحيم وان الكمال لله الواحد الأحد .

يسعدني أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير ، والعرفان بالجميل لأستاذتي الفاضلة ، أستاذ دكتور : وداد عبدالحليم جاد على ما خصتني به من جهد ووقت وما قدمته من توجيهات سديده وعلى ما تحملت معي من مشاق حتى ترى هذه الدراسة النور فلها جزيل الشكر والتقدير .

وشكري العميق لوالدي وأخوتي والأهل لما قدموه لي من عون وأخص بالذكر د/ زهير عبدالله مكي ، د/ رشاد محمود بغدادي على ما أعاناني به من مراجع فلهم عميق الشكر والعرفان بالجميل .

وشكر خاص للأخت فريده المرحم على ما قدمت لي من مراجع فلها عميق الشكر والإمتنان ، كما أقدم شكري وإمتناني إلي الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة والحكم على تفضلهم بقبول مناقشة هذه الدراسة فلهم الشكر على ما منحوني من وقتهم وجهدهم .

أقدم خالص شكري وتقديري لكل من تعاون معي وأعانني وأخص بالذكر الأستاذ العلامه حمد الجاسر ، والأستاذ يحي البشري ، أستاذ دكتور زينب الدباغ ، والسيدات أفراد القبائل فلهم كل الشكر والتقدير .

وآخر وليس أخيراً ... أقدم جزيل شكري لمن تعاون معي حتى تخرج هذه الدراسة بصورتها الحالية فلهم كل الشكر والتقدير

وجزى الله عني الجميع خير الجزاء .

أميمه صدقه محمد عاشور

قائمة المحتويـات

تابــع قائمة المحتويات

الموضـــــوع | رقم الصفحة

تابـــع قائمة المحتويات

المـوضـــــوع — رقم الصفحة

الفصل الخامس
طبيعة الأسس الإنشائية

الفصل السادس
التجربــة والنتائـــج

قائمـــة الأشكـــال

الشكــل ..... رقم الصفحة

تابــع قائمـــة الأشكـــال

الشكـل	رقم الصفحة

تابع قائمة الأشكال

قائمـــة اللوحـــات

اللوحــــة	رقم الصفحة

الفصل الأول

خطة الدارسة والتعريف بالمصطلحات

والدراسات المرتبطة

المقدمه :

التجريب اصطلاح ظهر في مجال التربية الفنية في الأونة الأخيرة ، ويعد ظهوره في نهاية القرن التاسع عشر بداية لبروز الوعي بالمغزي الحيوي للعملية التعليمية وإرساء قواعدها بناء على أصول من الفهم السليم لمعني العملية التربوية كعملية دينامية نامية متطورة مستمرة ، دعامتها الخبرة والبحث ، والتكيف مع كل جديد يكتشفه العقل البشرى طالما أن هذا الجديد يتفق مع ما جاء به الإسلام .

ولما كانت التربية الفنية أحد مجالات التربية بعامة وهي ترمي إلى تنشيط وتنمية القدرة الابتكارية لدى الفرد من خلال تقديم الخبرات الحسية واكساب المعلومات والمهارات وتكوين الخبرات الفنية المختلفة ، والتى تطرح لممارستها ، حيث عالج فنان القرن العشرين كل ما يدور حول حياته معالجة إبتكاريه من موضوعات حديثة تتضمن الأن اكتشافات ، لقطاعات من خلايا ، ويؤكد ذلك البسيوني بقوله عن الفنان حينما نجده يعالج خطوطه وألوانه وأشكاله الهندسية بعقلية مبتكرة غير متعصب لتعاليم ـ طرق ـ محددة ، بل هو يكتشف أشكالاً أكثر عمقاً من الناحية الابتكارية . (١)

ويرى ديوي * أن معظم النقاد يميل إلي قصر التجريب على العلماء في المعمل ، فى حين أن أهم سمات الفنان الأساسية أن يكون (مجرباً) وبدون هذه الصفة يصبح أكاديمياً . (٢)

ومما سبق ترى الباحثة أن التربية الفنية ترمي إلى تنمية القدرة الابتكارية لدى الفرد من خلال الخبرات الحسية والمعلومات والمهارات .

ومع نهاية القرن التاسع عشر ، وتطور وسائل الأتصال التى أسهمت في نشر الثقافة وتوافر الخامات الأولية وما تبع ذلك من تحول في الممارسة الفنية .

---

١ ـ بتصرف عن البسيوني : محمود (١٩٦٩م) : قضايا التربية الفنية ، القاهرة ، دار المعارف .

* جون ديوي : عالم وفيلسوف أمريكي .

٢ ـ بتصرف عن المرجع السابق .

فممارسة الفن اليوم تختلف عنها في الماضي ، ليس من حيث عناصر وقيم التشكيل وأسسه القائمة منذ قديم الأزل . ولكن من حيث المفاهيم التي توجّه طرق إدراك الرّؤية الفنّية حيث تميّزت الرّؤية الفنّية المعاصرة * بتلك الرّوح العلمية التي تسود العصر والتي يسهم في تكوينها النقاط التالية :

١ ـ مستوى المعرفة ، من حيث كم ونوع المعلومات المعرفية حول الأشياء وطريقة التفكير وتعني إدراك تلك المعرفة تبعاً للثقافة العامة ، ونتيجة للتفاعل بين الفرد ومحيطه الطّبيعي والمصنوع .

٢ ـ أبعاد الخيال ، فهي تعني قدرة الفرد العقلية لتكوين صور داخل الذّهن حول الموضوع الفني يتم تطويرها وترجمتها إلى أشكال محسوسة وملموسة فيما بعد .

٣ ـ تنظيم المفاهيم في منتجات شكلية ، أي تنظيم وتوظيف ذلك المزيج من المعرفة وطُرق التفكير في كشف صور النظام فيما تناوله الفرد من عالمه المحيط به .

ويمكن تطبيق ذلك كلّه على التراث حيث يمكن الافادة من الزّخارف ذات الفكر والتقاليد والأداء المتوارث بحيث تؤدّي إلى فكرٍ جديد ، ومن ثم تؤهّل إلى ابتكار في الشكل والمضمون مما يزيد اثراء الفكر والحس للمصميمين الحالين .

---

* بتصرف عن جاد : وداد عبدالحليم (١٩٩٠م) ، تنمية الرؤية البصرية والمهارة اليدوية لرفع مستوى الأداء الإبتكاري لغير المتخصصين ـ المؤتمر العلمي الرابع لكلية التربية ـ جامعة المنيا .

موضوع الدراسة :

لقد ظل تناول التراث في مجال الفن التشكيلي مرتبطاً بالتأصيل ، إلا أن هذه المسألة لم تخلو من الكثير من الصّعوبات ، اذ ينظر إليها من منطلق الأصالة والمعاصرة .

ونحن حين نتعامل مع التراث ، لا نتعامل معه كمادة خام ، بل نتعامل معه كحركة مستمرّة في تطوير التاريخ وتغييره . فالفكر الإنساني خليط من البنائيات التراثية التي فرضت وجودها انطلاقاً من مبدأ التأثير والتأثّر ، فالتراث الذي لا يؤكّد استمراريته عبر التاريخ لا يعد أصيلا ، فالعلاقة بين الماضي والحاضر والمستقبل علاقة حتميّة ، تجعل الماضي منعكسا على الحاضر ومؤثِّراً في المستقبل ، وبذلك تكون حركة التاريخ حركة كلية لا تتجزّأ .

وعليه فإن الإستفادة من التراث لابد وأن تكون جزء من صميم ومعنى العمل الفني . كما أن من بعض مهام الدور التربوي الذي تؤديه التربية الفنية من خلال مقرارتها تحقيق رؤية الإنسان المعاصر « الفنان التشكيلي » في إثراء ثقافته الفنّية وإنماء قُدرته على التذوّق والفهم الفنّي ـ في مختلف مجالاتها ـ ومواكبة التّيّارات والإتّجاهات الفنيّة .

وترى الباحثة أن التراث البيئي في المملكة العربية السعودية كمصدر من مصادر الرؤية الفنّية لم ينل القدر الكافي حيث يتم في أغلب الأحيان في إطار النقل والتقليد دون الإهتمام بالنّظم الجمالية لهذه الفنون أو تحليل القيم الفنّية المتضمّنة له .

ومن هذا المنطلق رأت الباحثة أن تتناول أحد جوانب التراث الشعبي السّعودي المتمثّل في مختارات من الأزياء الشعبية النسوية ومكملاتها كمنطلق لتحقيق الإبتكار من خلال النّظم الإيقاعية في إنتاج تصميمات زخرفية .

أهمية الدراسة :

١ ـ تُعد الدراسة أحد المداخل الموضوعية لربط الممارسات الفنّية بالإتّجاهات الحديثة والنّظريات الجمالية المرتبطة بالفن التشكيلي .

٢ ـ تعتبر الدراسة مدخلاً تجريبياً لربط التراث الشعبي بالأعمال الفنية المعاصرة .

٣ ـ بتحقيق أهداف الدراسة تتحقق بعضاً من أهداف التربية الفنية في مجال التجريب وتعليم الفن .

أهداف الدراسة :

١ ـ تهدف الدراسة إلى أيجاد مدخل تجريبي من خلال النّظم التشكيلية للوحدات الزّخرفية المستمدّة من التراث (الأزياء الشعبية ومكملاتها) لتحقيق تصميمات زخرفية مرتبطة بالقيم الفنية والجمالية ، ونظم التشكيل المعاصرة برؤية جديدة .

٢ ـ تهدف الدراسة إلى إثراء المخزون الفكري والخبرة الفنّية والتصميمية بالإسهام في تشكيل إطار مستمد من الواقع المحلّي ذو سمة خاصة بالملكة من خلال تحليل بعض الزّخارف على الأزياء ومكملاتها .

فروض الدراسة :

١ ـ تحليل التصميمات الزّخرفية الموجودة على الأزياء ومكملاتها والخاصة بالتراث المحلي بالملكة قد يؤدي إلى الإبتكار وبالتالي تتوافر سمة خاصة تنعكس على تلك التصميمات المستحدثة .

٢ ـ قد تُسهم أساليب النّظم الإيقاعية في إيجاد تصميمات زخرفية تجمع بين الأصالة والمعاصرة مستمدّة من الزّخارف على الأزياء ومكملاتها والتّابعة من التراث البيئي.

٣ ـ تفترض الباحثة أنه بالأمكان التوصل إلي عمل تصميمات زخرفية مبتكرة تحمل سمات البيئية المحلية من خلال دراسة وتحليل زخارف الأزياء النسائية الشعبية ومكملاتها .

حدود الدراسة :

١ ـ تقتصر الدراسة على الزّخارف المتضمنّة على بعض الأزياء الشعبية النسائية ومكملاتها (الحلي والمجوهرات) لبعض قبائل المنطقة الغربية بالمملكة العربية السعودية خلال النصف الثاني من القرن الرّابع عشر الهجري للتعرّف على مكوناتها ونظم تشكيلها .

٢ ـ تقوم الباحثة بعمل تجربة شخصية لعدد من « اللوحات الزخرفية » تتناول فيها الزّخارف الموجودة على الأزياء ومكملاتها ملتمّسة كل ما يمت إلى البيئة السعودية من صفات وملامح مؤكّدة على النّظم الفنّية والجمالية بغرض إظهار أنماط مستحدثة في الأداء والفكر والتصوّر مرتبطة بالتاريخ والتراث بحيث تجمع بين المعاصرة والأصالة .

٣ ـ تقصر الباحثة تجربتها على إستخدام اللون والنظم الإيقاعية (تراكب ـ تماس) .

ولعل الباحثة بهذه التجربة قد تسهم لإيجاد فكر جديد متطوّر يأخذ من الماضي بقيمه المتوارثة ويؤكّد على الحاضر بأبعاد تكنيكية مستحدثة وقيم فنّية مبتكرة .

منهج الدراسة :

١ ـ تقوم هذه الدراسة على المنهج التاريخي الوصفي والتحليلي من خلال وصف وتحليل لعدد من زخارف التراث السعودي (الأزياء النسائية ومكملاتها) إلى مفرداته المكونة له والتعرف على الأسس البنائية القائم عليها تشكيل هذه المفردات « والنظرة التاريخية التي تسعى إلي الجمع بين البعد الزماني والمكاني بالظاهرة محل الدراسة وربط المعلومة بهما تعتبر نقطة البداية التي تنطلق منها أي دراسة علمية خاصة بالتراث الشعبي » . [١]

---

١ ـ الجوهري . محمد (١٩٧٨م) : علم الفولكلور ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ١٨٤ .

٢ ـ تقـوم هذه الدراسة على المنهج التجريبي من خلال التجربة الشخصية التي ستقدمها الباحثة .

٣ ـ تقدم الباحثة مجموعة تصميمات زخرفية مستخدمة في ذلك مفردات تلك الزّخارف الهندسية والنباتية في نطاق عدد من المتغيّرات التالية :

أ ـ الإحتمالات البنائية القائمة على التفكير المتشعّب من خلال نظم التكرار ، التماس ، التراكب ...

ب ـ الإستعانة بالشبكيات الهندسية وأخرى تنشئها الباحثة .

خطوات الدراسة وإجراءاتها :

الفصل الأول : خطة الدراسة والتعريف بالمصطلحات والدراسات المرتبطة .

الفصل الثاني : الفنون الشعبية كجزء من التراث .

الفصل الثالث : تحليل النظم البنائية لزخارف بعض الأزياء ومكملاتها .

الفصل الرابع : التشكيل وجوانبه المختلفة .

الفصل الخامس : طبيعة الأسس الإنشائية .

الفصل السادس : التجربة الشخصية والنتائج والتوصيات .

مصطلحات الدراسة :

١ ـ الإبتكار :

عرفه تورانس بأنه « العملية التي تتضمن الإحساس بالمشكلات والفجوات في مجال ما ثم تكوين بعض الأفكار أو الفروض التي تعالج هذه المشكلات وإختبار صحة هذه الفروض وإيصال النتائج التي يصل إليها المفكرون للأخرون » . [١]

كما عرف على أن « الإبتكار الحقيقي يتضمن فكرة جديدة لها أقل تكرارات بالمعنى الإحصائي وتكون ملائمة للواقع فالأصالة والجدة بحد ذاتها ليستا كافيتين في عملية الإبتكار إذ لابد أن يسهم الإنتاج الإبتكاري في حل مشكلة وتتلائم مع الموقف وتحقق الهدف المنشود » . [٢]

أما سمبسون فيرى أنه « المباداه التي يبديها الفرد في قدرته على التخلص من السياق العادي وإتباع نمط جديد من التفكير » . [٣]

وتعرفه الباحثة بأنه ضرب من التفكير يخرج عن السائد المألوف يقدم حلول عملية قائمة على الخبرة وحسن الإسترجاع من شأنها أن تؤدي إلي الجديد .

٢ ـ التصميم :

ذكره نورتن بأنه : « هو التخطيط لشيء لتكون ملائمته كاملة للغرض منه وليبدو مسرّة للعين ومتعة للحواس وليكون منسجماً إلى أقصى حد مع ما حوله وما يحيط به » . [٤]

---

١ ـ عبدالغفار . عبدالسلام (١٩٧٧م) : التفوق العقلي والإبتكاري ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ص ١٣٢ .

٢ ـ خير الله . سيد وآخرون (١٩٨٥م) : قياس المناخ الإبتكاري في الأسرة والفصل الدراسي ، مكتبة ومطبعة النهضة ، المنصورة ، ص ٤٨ .

٣ ـ خير الله . سيد (١٩٨١م) : بحوث نفسية تربوية ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ص ٥ .

٤ ـ نورتن : ق . هـ (د.ت.ن) الخزفيات للفنان الخزاف ، ترجمة سعيد حامد ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ص ١١١ .

أما المغني فيرى أنه : « هو ذلك المجال للتجارب البشرية والمعلومات التي تتعلّق بقدرة على إدراك وترتيب هيئة أو نوع أو قيمة أو عرض معاني الأشياء والنّظم التي تحيط به والتي يشكّلها لتكون أكثر ملائمة له » . <١>

وذكر عبدالحليم أنه : « تلك العملية الكاملة لتخطيط شكل شيء ما وإنشائه بطريقة ليست مُرضية من الناحية الوظيفية فحسب بل تجلب السرور للنفس أيضاً » . <٢>

وتعرّفه الباحثة : بأنه المقدرة الإنسانية على صياغة وتركيب الأشياء والعناصر وفق أسس علمية وفنية تحقق قيماً جمالية .

٣ ـ الزّخرفـة :

عرّفتها Grolier Academic Encyclopedia على أنها : « فن تجميل الأقمشة وتلوين الزّجاج وتزيين العمائر والمساجد التي قد تجمل بخط جميل ، وقد تشمل أيضاً الديكور في تجميل المنازل والأثاث » . <٣>

وعرفها الشال بأنها : « التّزيين والتحلية ، فتكون وحدات الشّكل الفنّي في تكرار ونسق يسر النّاظرين كالخطوط والألوان والإيقاعات كلّها تثير حسّاً زخرفياً سار » . <٤>

وتقصد الباحثة بالزخرفة ذلك الأسلوب الذي يعتمد على توظيف المفردات والقطاعات وفق نظم إيقاعية محمله بقيم فنية .

---

١ ـ المغني : أحمد السيد علي (١٩٧٩م) الأشكال الهندسية والإستفادة منها في المسطحات الخزفية ، ماجستير ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ص ٦٩ .

٢ ـ عبدالحليم : فتح الباب وآخرون (١٩٨٤م) التصميم في الفن التشكيلي ، عالم الكتب ، القاهرة ، ص ٨ .

٣ ـ Grolier Academic Encyclopedia (1983) Grolier Interal , Manufactured in The U. S. A. , P. 76 .

٤ ـ الشال : عبدالغني (١٩٨٤م) مصطلحات في الفن والتربية الفنية ، عمادة شئون المكتبات جامعة الملك سعود ، الرياض ، ص ٧٤ .

٤ ـ التصميم الزخرفي :

عرفه حموده بأنه : « هو ترجمة لموضوع معين بفكرة مرسومة هادفة ، لها علاقة تامة بوسيلة التنفيذ والمكان المعد له وتحمل في جوانبها قيماً فنية » [١]

وتقصد به الباحثة توظيف المفردات والوحدات الزخرفية وفق نظم إيقاعية تحقق الاتزان داخل مساحة محدودة . وقد يعني أيضاً مساحة محدودة تتحرك فيها الوحدات وفق نظم إيقاعية تصنع كلاً متكاملا ومتزن .

٥ ـ الإيقاع :

عرفه غربال على أنه : « نظم حركات الألحان وأزمنة مداها الصوتى فى طرائق موزونة تسمى أدوار الإيقاع . وتبين أماكن الضغط اللين في أجزائه وذلك حفظا لها من التفكك والإنطلاق . والإيقاع منه الموصول ومنه المنفصل . فالموصول هو ما انتظم في حركات متساوية الأزمنة ، والمنفصل هو ما انتظم من ثغرات منفصلة الأزمنة » . [٢]

وقد ذكره صليبا بأنه : « ما يطلق على اتصاف الحركات والعمليات بالنظام الدوري ، فإذا كانت الحركة متساوية الأزمنة ، سمي الإيقاع موصولاً ، وإذا كان منفصلاً فى أدوار قصار سمي الإيقاع منفصلاً . وكل ذلك يدل على ما فى حركات الطبيعة من نظام إيقاعي » . [٣]

---

١ ـ حموده : حسن علي (١٩٨٣م) فن الزخرفة ، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والرسائل التعليمية ، القاهرة ، ص ٢٥ .

٢ ـ غربال : محمد شفيق (١٩٨٧م) الموسوعة العربية الميسرة ، نهضة لبنان للطبع والنشر ، بيروت ، ص ٢٩٠ .

٣ ـ صليبا : جميل (د.ت.ن) المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية ، الشركة العالمية للكتاب بيروت ، ص ١٨٩ .

وقد ذكره رياض على أنه : « تكرار الكتل أو المساحات مكونة (وحدات) قد تكون متماثلة تماماً أو مختلفة . متقاربة أو متباعدة ، ويقع بين كل وحدة والأخرى مسافات تعرف بالفترات » . [١]

وذكره غربال على أنه : « ما انتظم من حركات متساوية فى أزمنة متساوية » . [٢]

ويرى البسيونى أنه : « ترديد لحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة والتغيير » . [٣]

وتقصد به الباحثة : كل تعاقب أو تكرار منتظم كان أو غير منتظم للعناصر أو الخطوط أو المساحات أو الكتل ، يفصل بين كل منها والآخر مسافة تعرف بالفواصل .

٦ ـ النظام :

وقد عرفه صليبا على أنه : « أحد مفاهيم العقل الأساسية ويتضمن الترتيب الزمانى ، المكاني ، العددي والقيم الجمالية والأخلاقية » . [٤]

أما جابر فيرى أنه : « مجموعة الأجزاء والعناصر المترابطة والتي تربطها ببعض علاقة متبادلة تعمل ككل نحو تطبيق هدف أو غرض ما » . [٥]

ويعرفه السلمي بأنه : « الكيان المتكامل الذي يتكون من أجزاء وعناصر متداخلة تقوم بينها علاقات تبادلية من أجل أداء وظائف وأنشطة تكون محصلتها النهائية بمثابة الناتج الذي يحقق النظام كله » . [٦]

---

١ ـ رياض : عبدالفتاح (١٩٧٤م) التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ص ٩٥ .

٢ ـ غربال : محمد شفيق (١٩٦٥م) الموسوعة العربية الميسرة ، دار القلم ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، ص ٢٩ .

٣ ـ البسيوني : محمود (١٩٦٩م) ، قضايا التربية الفنية ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ١٢٧

٤ ـ صليبا : جميل (د.ت.ن) ، مرجع سابق ، ص ٧٣ .

٥ ـ جابر : جابر عبدالحميد وآخرون (١٩٧٨م) ، أسلوب النظم بين التعليم والتعلم ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ص ٤٢ .

٦ ـ السلمي : على (د.ت.ن) ، إتجاهات جديدة في الفكر التنظيمي ، عالم الفكر العدد الرابع ، وزارة الأعلام الكويتية ، الكويت ، ص ٧٣ .

وذكره مقلد بأنه : « كيان عام تترابط عناصرة ومكوناته على نحو يجعله يتفاعل ويتبلور في شكل متميز ووحدة متكاملة » . [١]

وتقصد به الباحثة : كل تفاعل يتم بين الوحدات والمفردات ينتج عنه وحدة مترابطة ومتكاملة . قائمة على فكر معين .

٧ ـ النظم الإيقاعية :

ذكر ونج أنها : « العلاقات المتبادلة بين عناصر بناء العمل الفني وبين الأساليب التقنية والتى يستخدمها الفنان عند التعبير بخامة معينة لتحقيق القيم الفنية والجمالية التى هي نتاج علاقات تبادلية بين المفردات التشكيلية والوحدة الفنية » . [٢]

عرفها عبدالكريم أنها : « علاقات تبادلية بين المفردات التشكيلية في التصميمات فينتج عن هذه العلاقات حركة تقديرية للعين مما يحقق نظم إيقاعية تتنوّع بتنوّع تلك المفردات » . [٣]

وتقصد بها الباحثة : سلسلة من العلاقات البسيطة والمركّبة ينشأ عنها نظماً للتشكيل يظهر فيها مجال مسارات الرؤية البصرية داخل العمل الفني والشد الفراغي داخل العمل ككل .

---

١ ـ مقلد : اسماعيل صبري (١٩٨١م) ، دور تحليلات النظم في التأهيل لنظرية العلاقات الدولية ، العلوم الاجتماعية ، العدد الأول ، جامعة الكويت ، الكويت ، ص ٢٥ .

٢ ـ Wong : Wueius (1972) , Principles of Two . Dimensional Design , Newyork van Nastrand Reinhold Company Inc . P. 39 .

٣ ـ عبدالكريم : أحمد محمد علي (١٩٨٥م) ، إنتاج تصميمات زخرفية قائمة على تحليل النظم الإيقاعية لمختارات الفن الإسلامي الهندسي ماجستير ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ص ١٢ .

٨ ـ الفن الشعبي :

عرّفه البعلبكي بأنه : « مُصطلح اخترعه مؤرّخو الفن الغربي في القرن التاسع عشر وهو ينظّم مختلف المنتجات الفنّية التي يبدعها أهل الريف وبعض من أهل المدن الذين لم يتلقّوا أيما ثقافة فنية أكاديمية ومن الفنون الشعبية المعروفة فن الحفر على الخشب ، النّقش على المعادن ، والوشم ، والتطريز ، وصُنع السجّاد اليدوي ، والخزف ، ... ، وقد بدع الصنّاع الصّينيون واليابانيون والعرب في هذه الفنون ».[١]

ويرى كمال أنه : « الصورة التكاملية لشخصية المجتمع . تلك الصورة التي تنعكس جوانبها أو بعض ملامحها أو سماتها الخاصة في الإبداع الفني والشعبي وتظهر كذلك ضمن أشكال ممارساته لمأثوراته سواء فيما يقيمه من احتفالات عامة في الأعياد والمناسبات القومية أو فيما داخل البيت أو في الاحتفالات الخاصة والمناسبات العائلية من إبداع فنّي أو ما يُمارسه خلال العمل والرّاحة ، ويرتبط بأنماط الممارسات الإنسانية خلال دورة الحياة » . [٢]

وذكر زيادة آن وليم جرم حدّد مفهوماً للفن الشّعبي جاء فيه : « أنها الحياة البعيدة عن صوت الاله .. وعن سحر المال . وحيث لا يتحكّم القانون الوضعي وانما تسيطر التقاليد والعادات بوصفها أسمى قانون وأجمله ، حيث يحس الشعب بالطبيعة التي تحيط به وكأنها جُزء منه » . [٣]

وتقصد به الباحثة : كل فن تلقائي ينبض بوجدان الشعب ويحكي صوراً من تاريخه ويُبرز سماته ، ويحدد هويّته دون ان ينسب لشخصية محددة إبرزته إلي حيز الوجود داخل الجماعة . بل هو عمل مرتبط ببيئة وجماعة إنسانية ابتعد عن نفائس الخامات فجاء في أبسط صور التعبير الإنساني .

---

١ ـ البعلبكي : منير (١٩٨١م) ، موسوعة المورد « دائرة معارف انجليزية عربية مصورة » ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ص ١٤٦ .

٢ ـ كمال : صفوت (١٩٨٧م) ، استلهام عناصر فن الفولكلور في الإبداع الفني الحديث ، الفنون الشعبية ، العدد الثامن عشر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ص ١٦ .

٣ ـ زياده : توفيق توفيق محمد (١٩٧٩م) ، إرتباط فنوننا الشعبية المعاصرة بالزخارف الإسلامية في طباعة المنسوجات ، دكتوراه كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ص ٨ .

٩ ـ التراث :

وجاء ذكره في القرآن الكريم بمعنى الميراث المنقول من الآباء إلى الأبناء . قال تعالى : (وتأكلون التراث أكلاً لمّا) . صدق الله العظيم .[١]

عرّفه البعلبكي على أنه : « عادات شعب وتقاليده وحكاياته وأساطيره وأقواله المأثورة وأغانيه ورقصاته المنحدرة عبر العصور من جيلٍ إلى جيل ، كما تتجلّى عند قطاعات ذلك الشعب التي لم تُفسدها المدنيه والمؤلّفة في المقام الأوّل من بسطاء النّاس . ويطلق اللفظ أيضاً على دراسة ذلك كلّه وتحليله على نحو مقارن أو على نحوٍ غير مقارن . وقد تعاظمت عناية العلماء بالفولكلور خلال القرن التاسع عشر والعشرين حتى أنه يدرس اليوم في الجامعات الأمريكية وبعض جامعات أوروبا حيث ينكب الباحثون على تحليل أساليبه واستنكاة أغراضه ومضامينه ودلالاته الاجتماعية وأبعاده السّيكولوجية . ولفظة فولكلور معناها في الأصل « المعرفة التقليدية Lore لشعب Folk من الشعوب » .[٢]

أما The New Age Encyclopedia فقد عرّفته على أنه « كل مأثور كان عند القرويين وانتقل الآن إلى المدينة من رقصات وأغانٍ وألغاز وألعاب وقصص وحكايات ... ، وليس بالضّرورة أن تكون موغلة في القدم » .[٣]

وذكر البسيوني أنه : « ما وصلت إليه البشرية من قيم فنّية حققتها عبر العصور ، أي منذ استطاع الإنسان أن يخط في الكهف ، حتى العصر الحديث » .[٤]

وذكرتْ البسام عن هولتكرانس أنه يرى ان التراث : « هو المواد الثقافية الخاصة بالشّعب ـ ثقافة عقلية واجتماعية ومادية ـ وهو عبارة عن المعتقدات والعادات الاجتماعية الشّائعة وكذلك الرّواية الشّعبية » .[٥]

---

١ ـ القرآن الكريم : سورة الفجر ، آية « ٩ » .

٢ ـ البعلبكي : منير (١٩٨١م) ، مرجع سابق ، ص ١٤٦ .

٣ ـ The New Age Encyclopedia (1983) In Singapore by Top pan Printing. Co. P. 226 , 227 .

٤ ـ البسيوني : محمود (١٩٨٠م) ، أسرار الفن التشكيلي ، عالم الكتب ، القاهرة ، ص ١٤٠ .

٥ ـ البسام : ليلى صالح (١٩٨٥م) ، التراث التقليدي لملابس النساء في نجد ، رسالة ماجستير « منشوره » ، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية ، الدوحة ، ص ٢٣ .

وتقصد به الباحثة : حكمة الشعوب المتمثّلة في التجارب والخبرات والممارسات التي تعارفوا عليها ونُقلت إلينا عن طريق الرّواية أو التلمذة أو التدوين واشتملت على الحرف والأغاني والأزياء والرّقصات والقصيدة وكل عُرفٍ أو عادةٍ أو تقليد .

١٠ـ الأزياء الشّعبية :

وعرّفها غربال بأنها : « الملابس بأشكالها المميّزة كما يرتديها مختلف الشّعوب في مختلف الأزمان ـ وهي مظهر من مظاهر القومية التي تصوّر شخصية الشعب وهي وليدة المجتمع ، فلكل أمة طابع خاص في الملبس يرجع إلى أحوال جوّها وتقاليدها ودينها ونتاجها . وتشمل الأزياء الملابس الرّسمية وتلك التي تلبس في الاحتفالات ... ويتّسع المعنى فيشمل القفاز والنّقاب وغطاء الرأس والحزام » . [١]

وعرفتها The New Caxton Encyclopedia بأنها « الملابس المسرحية أو العادية وقد بدأ في القرن السادس عشر الإهتمام بأزياء الشّعوب حتى أن « ايتادكو » رسم ٩٨ صورة لمختلف ملابس الشعوب ، كما ألّف سيزر فشلي كتاباً ميز فيه بين الملابس الكهنوتية وملابس التتويج وملابس العادة » . [٢]

وتعرّفها الباحثة على أنها : كل ما يرتديه النّاس من ثياب وحلل وما يصاحبها من مكملات للزينه في أوقات الإحتفالات أو المناسبات الرّسمية وحتى في حياتهم العادية . وغالباً ما يُصاحب هذه الثياب تغييراً ما يشير إلى المكان والزّمان الذي سادت فيه تلك الملابس . فهي تضم سمات لما لهذا المجتمع من عرف وتقاليد ومعتقدات وان كانت تتأثر بالجوانب الدينية والثقافية وما يطرأ عليها من متغيرات قد تضيف إليها أو تحذف منها .

---

١ ـ غربال : محمد شفيق (١٩٨٧م) ، مرجع سابق ، ص ١٢٣ .

٢ ـ The New Caxton Encyclopedia (1979) Menaber Companies of the British Printing Corporation. P. 112 .

١٠ـ الحُلي والجواهر :

عرّفته The New Age Encyclopedia أنها « ما تتزّين به النّساء من ذهبٍ وفضّة بطرقٍ مختلفة مرصّعة بالحجارة الكريمة . ومنها ما يوضع في الأذن والأنف وعلى الرّأس وفي الأيدي والأرجل وعلى الصدّر . وكانت نساء أسبانيا في القرن السّادس عشر تزيّن رؤوسها بتاجٍ من الجواهر والذّهب أو الرّيش الثّمين . وفي إيرلندا عرف الحُلي بإسم « توركس » أما في مصر فتدعى الصيغة ، وكانت نساء المعابد المصرية تؤثّر زينة الصّدر والعضد ولبس الحزام في الخصر » . ‹١›

وتعرفها الباحثة على أنها : كل ما استخدمته المرأة بغرض الزّينة من عقود ، وأساور ، وأقراط ... إلخ ، سواء كانت من عظم أو ذهب أو فضة تمت صياغتها وزخرفتها وفق أحد طُرق الصياغة أو عن طريق التطعيم بالحجارة الكريمة أو غيرها من الخامات غير النفيسة .

---

١ ـ The New Age Encyclopedia (1983) . " Prerioys Refence " P. 96

الدراسات المرتبطة والسابقة :

وفيها تعرض الباحثة عدداً من الدراسات التي تناولت بعض الجوانب المرتبطة بالدراسة الحالية . وقد تم تصنيف هذه الدراسات كالآتي :

أولاً : **دراسة تناولت الفن الإسلامي :**

دراسة أحمد محمد علي عبدالكريم وعنوانها : « **إنتاج تصميمات زخرفية قائمة على تحليل النظم الإيقاعية لمختارات من الفن الإسلامي الهندسي** » .

وقد اشتملت الدراسة على ست فصول تناول خلالها الباحث العوامل التي ساعدت على ظهور الفن الإسلامي وكذلك التّطوّر التاريخي له ، هذا بالإضافة إلى تحليل لبعض المختارات من الفن الإسلامي وإستخلاصها للنُّظم المستعانة بها في تجربته الشخصية التي انتج خلالها مجموعة من التصميمات الزّخرفية القائمة على ما توصّل إليه من نُظم ناتجة من تحليله للفن الإسلامي الهندسي .

وعليه فإن هذ الدراسة قامت على توظيف مختارات من الفن الإسلامي في إنتاج التصميمات الزّخرفية .

وتتفق الدراسة الحالية مع السابقة في عملية التحليل . حيث تعمد الباحثة إلى تحليل زخارف الأزياء الشعبية بغية التعرف على بنائياتها ومن ثم إعادة صياغتها وفق نظم تتخيرها الباحثة تضفي على التصميمات روح المعاصره .

ثانياً : **دراسة تناولت أسس التصميم :**

دراسة فريال عبدالمنعم شريف وعنوانها : « **نظريات في أسس التصميم والإفادة منها في إنتاج تصميمات زخرفية معاصرة** » .

وقد اشتملت الّدراسة على ست فصول تناولت من خلالها أثر التعليم الأكاديمي للفن وأهم الدراسات حول الفن في القرن الحالي وأثر التكنولوجيا في مجالات الفنون كما بيّنت أهمية التصميم في العصر الحديث ضمن تجربة نفّذت

على الطّلاب في كلية الفنون التطبيقية ، خلصت منها بتصميمات ذات صيغة نفعية اقتصادية لذلك فإن هذه الدراسة قامت على توظيف عناصر التصميم في مجالات الفنون المختلفة بغرض الوصول إلى تصميمات ذات صبغة نفعية مرتبطة بالنسجيات والطباعة وإنتاج الحديد الزّخرفي والتصوير الجداري .

ولأهمية التصميم في الفن الحديث ترى الباحثة أنه بالأمكان الإستفادة من « عناصر وأسس التصميم » في تحقيق النجاح للتصميمات الزخرفية التي سوف تنتجها الباحثة والقائمة على توظيف زخارف الأزياء الشعبية النسائية .

ثالثاً : **دراسة تناولت الأزياء الشعبية في المملكة العربية السعودية :**

دراسة ليلى صالح البسّام وعنوانها: « **التراث التقليدي لملابس النساء في نجد** ». وقد إشتلمت الدراسة على خمسة أبواب مُجزّأة إلى عدّة فصول استعرضت من خلالها عدّة آراء حول التّراث وعلاقته بالعادات والتّقاليد . كما ضمنته نبذة عن الملابس في العصور الإسلامية المختلفة في بعض البلدان العربية متّبعة في ذلك المنهج التاريخي الوصفي لجمع المادةالعلمية ، كما بيّنت أساليب تفصيل تلك الملابس والأصول المتّبعة قديماً موضّحة كيفية الإستفادة منها في وضع تصميمات حديثة مستوحاة من الخطوط التقليدية .

ومنه نجد أن إهتمام الدراسة كان منصبّاً على إستلهام تصميمات حديثة من خطوط تقليدية .

وتشترك كلاً من الدراستين « السابقة ، الحالية » في الإهتمام بالتراث « المحلي » والمتمثل في الأزياء الشعبية النسائية . إلا أن الدراسة الحالية تسعى إلي التعرف على بنائيات الزخارف في أزياء بعض قبائل المنطقة الغربية من المملكة العربية السعودية ومن ثم إعادة صياغتها برويه معاصره في تصميمات زخرفية .

الفصل الثاني

الفنون الشعبية كجزء من التراث

تمهيد :

ليس من شك في أن تأصيل المعرفة الإنسانية هي من أبرز القضايا المطروحة اليوم ونظراً لتجاور عوامل التأثير والتأثر كان الدافع آسمى للحفاظ على شخصيتنا وأنماطنا الخاصة والمتوائمة مع قيم ومبادىء مجتمعنا والنابعة من أصول ذات جذور موغلة في القدم .

لذا ستحاول الباحثة من خلال هذا الفصل أن تلقى الضوء على أهمية التراث وتقسيماته وتاريخه وقد يكون هذا ليس بالأمر اليسير . وخاصة إذا ما أرتبط الأمر بإبداعات الإنسان فرد كان أم جماعة .

التراث :

التراث ما هو إلا الحلقات المتصلة داخل الإطار الاجتماعي للمجتمع وهو عبارة عن إنتقال للعادات والتقاليد والمفاهيم من جيل إلي آخر يتوارثونها منذ أقدم العصور حتى يومنا هذا . حيث تنتقل هذه التقاليد والمفاهيم والعادات عبر الأجيال من خلال الأتصال والتواصل ، وقد ينتاب هذا الأنتقال تحوير أو تغيير سواء بالحذف أو الإضافة ولكن يبقى الجوهر واحد ، التعمق في أحوال الإنسان يظهر التواصل في العادات والتقاليد وإن اتخذت هذه الظواهر أشكالاً جديدة . ولكن سلسلة التطور دائماً مرتبطة الحلقات ، وإن يظهر في بعض حلقاتها أختفاء مؤقت إلا أنه إرتباط الجذور دائماً متصل .

فالتراث تراكمي الإرتباط كل جيل يستمد مقوماته من الجيل السابق فتتماسك الأجزاء وتقوى الروابط ويظل التراث دائماً وابداً مهما أختلفت المواقع ذا جذور قويه ينهل منه الأبناء عن الأباء .

وقد أصبح علم التراث ذا أهمية كبرى في الحركة العلمية الحديثة حيث بدأ الإهتمام به كعلم قائم بذاته في عام ١٩٤٩م حين دعت منظمة اليونسكو ـ وهي منظمة تابعة لهيئة الأمم المتحدة تهتم بالتعليم والثقافة والفنون ـ « لعقد مؤتمر عالمي كان أهم أهدافه دراسة وسائل الحفاظ على التراث والفنون الشعبية في العالم أجمع » . [١]

---

١ ـ العيطه : محمود (١٩٦٣م) ، الفولكلور في بغداد ، مطبعة الأسواق التجارية ، بغداد .

والتراث يدخل في كافة ميادين الحياة حيث يتشعب في فروع متعددة ليغطي إحتياجات الإنسانية في الصناعة والفنون والعادات والتقاليد وأدق تفاصيل الحياة اليومية . بمعنى أننا في حاضرنا بكل أبعاده ومقوماته نستمد من الماضي وتدخل المدنيه بغرض التطوير والسهولة في التداول أو تعميق في الفكر أو الإبتكار في التخصص .

ونحن في عالمنا العربي أكثر الناس إرتباطاً بالتراث لأن تراثنا يعد من أعمق الإرتباطات البشرية في أغوار التاريخ وإمتداده الحضاري منذ القدم وحتى الأن يعتبر أطول مدى للبشرية في العالم .

وآزاء ذلك لا يسعنا إلا أن نولي تراثنا العربي العريق كل إهتمام وفي شتى مجالاته .

أهمية التراث :

لقد كان لأسلافنا السبق في الإبتكار والتطوير ونحن حينما نتفهم حقيقة ودور الشخصية العربية قديماً . هذا التعرف المستنير ليس معناه العودة والتشبث بالماضي إنما هو كشف عن جوهر الشخصية القادرة التى ابتكرت وأثبتت وجودها من قبل وتعيننا اليوم على أن نشيد لبنات جديدة فى بناء الحضارة .

فالعيب ليس في الأعتماد على التقاليد المتوارثة والنظم الموضوعة ولكن العيب أن تلك التقاليد لم تنفذ إلى صميم عقلية الفنان المقلد ويؤكد ذلك ديوي بقوله : « أن عيبه ليس في أعتماده على التقاليد ، بل في أنها لم تنفذ إلي صميم عقليته أي لم تمتد إلي صميم بنيه أساليبه الخاصة في الرؤية والصناعة ، من هنا فإنها تبقى على السطح كمجرد حيل تكنيكية أو إيحاءات وإصطلاحات دخيله » . [١]

---

١ ـ ديوي : جون (١٩٦٣م) ، الفن خبره ، ترجمة : زكريا إبراهيم ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ص ٤٤٩ .

ويذكر دياي أنها : « تنتقل من عصر إلي آخر وبذلك اندرجت في تيار الحياة الجماعية بما فيها من تقاليد وأفكار ومعتقدات سائدة خضعت لتطورها ونموها المستمر ويوضح ذلك ما قد أثبتته كتب الشرق القديم » .[١]

وقد يكون الإهتمام بالتراث ظهر قبل فترة طويلة من مؤتمر « آرنهايم » تزيد عن قرن من الزمان حين قاد وليام مورس وبعض الفنانين والمعماريين والمصممين منهم ـ فيليب ديب وفورد براون والفنانان دانت روستي وآدوارد چونس ـ حركة ضد القوى التي كانت وراء الميكنة والتي حاولت الفصل بين التراث الفني وبين الثورة الصناعية .

فشجب مورس تلك الفوارق التي بدت وكأنها ستقضي على وحدة الفن والتي عبر عنها بقوله « تعبير الإنسان عن متعته في العمل » [٢] فكانت الباوهاوس في فرنسا ثم أعقبها حركات مماثلة في الكثير من دول العالم كالمانيا وشمال أفريقيا والهند .

بداية الإهتمام بدراسة التراث وإحياءه :

منذ قيام الثورة الصناعية الحديثة إتخذ الإنتاج طابعاً أخر عن ذي قبل إذ إستند إهتمام القائمين عليه على إنتاج كم غزيز في مدة وجيزه دون مراعاة للنواحي الجمالية والفنية في المنتج . من هنا قام بعض المهتمين بمحاولات لتقويم الناحية الفنية في تلك المنتجات بما يحقق التوازن « الجانب الجمالي ، الجانب النفعي » في ذلك المنتج . فقامت في عدة عواصم أوربية حركات متزامنة تدعو إلي الإستعانة بأهل الفن والخبرة لإكساب المنتجات الصناعية صبغه جمالية . ولعل من أوائل الداعين إلي ذلك وليم مورس الذي أنشيء جمعية الفن والحرف التي تشرف على تنظيم معارض للفنون والحرف لتبين الصلة التي تجمع بين الأثنين . وقد تعاون معه في ذلك مدوكس براون الذي أنشيء في عام ١٨٨٤م نقابة تضم أهل الفن في شتى التخصصات هذا بالإضافة

---

١ ـ دياي : كمالا ديو شاتويا (١٩٦٩م) ، الحرف ، رسالة اليونسكو ، العدد ٩٦ ، ص ١٧ .

٢ ـ جاد . وداد عبدالحليم (١٩٨١م) : الأثر التعليمي لمشغل هدى شعراوي في إحياء حرف فنية شعبية ودورها في ترشيد تعليم الكبار ، دكتوراه ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ص ١٠٧ ، ١٠٨ .

إلي حركة (Art Nova) التي ظهرت في فرنسا . وأخرى في المانيا . وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على تشكيل حركة فنية تكاد تكون موحدة في أهدافها حيث دعت إلي دراسة التراث الفني ومحاولة النهوض به بأساليب مختلفة تبعاً لكل حركة من هذه الحركات . من هـذا نرى ان هدف وليم موريس ورفاقه من رواد هذه الحركات الحديثة هو تفهم النسب الجمالية للفنون الشعبية التقليدية حتى يتسنى بعد ذلك الإرتقاء بالمصنوعات الحديثة .

ويحدثنا جاكسون عن آراء تلك الجماعة فيقول : « إن أمثال وليم موريس الذي كان مصمماً حيال شعوره هو والأخرين بضرورة الحيلولة دون إستمرار الإنتاج الصناعي الآلي في غمر الأسواق بمنتجات تسد حاجة الشعبيين من أدوات وأنيه وحتى تحف بسيطة سواء في إنجلترا أو بلاد أخرى والوقوف حائلاً ضد إنتشار الذوق السيء الذي تفشى في تلك المشغولات والذي لم يعد يمت للمشغولات الحرفية بشيء » [١] كما نشر عام ١٨٩٣م دراسة عنوانها : « دراسات في الفنون والحرف » وأنشيء جمعية للفنون والحرف في إنجلترا هذا بالإضافة إلي نشر العديد من الدراسات في مجلة استوديو .

كما أقيم في لندن عدد من المعارض للمشغولات التي اعتبرت بمثابة « النموذج » الذي يمكن أن تحذو حذوها المنتجات الصناعية . هذا بالإضافة إلي الإهتمام بالفنون النسوية من قبل بعض الفنانات الرائدات في فن التطريز . من ثم أمتد هذا النشاط حتى شمل جماعة من المصوريين والنحاتين وذلك كله بغية الإسهام في تلك الحركة الثقافية والفنية التى تبغي الأرتقاء بالإنتاج الصناعي .

وفي الهند دعت محررة في مجلة « الفن الصناعي » ان تلتزم التصميمات الصناعية والحرفية بمعالم التراث الهندي حتى لا تفقد تلك المشغولات الحديثة طابعها القومي . وفي قولها هذا نلحظ مجهودات جادة لربط الجانب التربوي الصحيح في

---

١ ـ جاد . وداد عبدالحليم (١٩٨١م) : مرجع سابق .

التعليم الفني والصناعي أما في شمال أفريقيا فقد نشرت بعض الصحف الأسبوعية دراسات فياضه عن الحرف والفنون النسوية في كل من الجزائر والمغرب كما تولى معهد الدراسات الفرنسية بدمشق حصر مجموعة من الحرف اليدوية المنتشرة فيها وكان الهدف من ذلك النفع الاقتصادي من الثروات الكامنة في تلك المستعمرات . وهذا ما أكدته مجلة أسكوب في عددها الصادر في يوليو عام ١٩٤٨م حيث ذكرت أن مصانع لانكشاير * قامت بجمع ما يقرب من ٩٠ ألف بصمة نسيج شعبية من غرب أفريقيا وتصنيعها في مصانعها ومن ثم إعادة تسويقها في ذات المناطق ـ موطنها الأصلي ـ بكميات تفوق ما كان ينتج بها يدوياً . [١]

أما في مصر فقد أنشئت في نهايات القرن الماضي الجمعية الجغرافية الملكية ويتبعها المعهد الديموغرافي وهي تضم متحف جمع فيه تراث النيل من منابعه وحتى مصبه . كما أستعانت الجمعية بالعديد من المستشرقين الفرنسين وغيرهم في عمل دراسات وبحوث مسحية للفنون الصناعية والحرف وعلاقتها بالعادات والتقاليد وهذه الكتب موجودة بمكتبة الجمعية الجغرافية . هذا كما قدم عدد من الرحالة الأجانب ـ إدور وليم لين ـ أعمالاً مسحيه للعادات والتقاليد وإرتباطها بالفنون والحرف « المصريون المحدثون عاداتهم وتقاليدهم » [٢] هذا بخلاف ما سبق أن قدمته الحملة الفرنسية من مسح شامل للفنون والصناعات والعادات والتقاليد والحياة في مصر بشكل عام في كتاب أصدرته تحت عنوان « وصف مصر » كما قامت الغرفة التجارية المصرية بتجميع تلك الصناعات والحرف وإرشاد القائمين عليها من خلال اللقاءات والمعارض والمسابقات وفي أوائل القرن الحالي قامت جمعية الاتحاد النسائي المصري بالإهتمام بهذا المجال من خلال المشاغل في القاهرة والمنيا تلاها إهتمام حبيب جورجي بقرية « جراجوز » ثم رمسيس ويصا واصف . تلا ذلك إنشاء مركز للفنون الشعبية ثم معهد للفنون الشعبية وكلاهما يتبع أكاديمية الفنون هذا بخلاف وكالة الغوري ومتحفها ومراكز أحياء التراث بها في مختلف الفنون .

---

* لانكشاير : مقاطعة انجليزية اشتهرت بصناعة النسيج .

١ ـ بتصرف عن جاد : وداد عبدالحليم (١٩٨١م) : مرجع سابق .

٢ ـ بتصرف عن المرجع نفسه .

أما في المملكة العربية السعودية فقد أخذت إدارة الحرس الوطني على عاتقها مهمة التوصل بين الماضي والحاضر وجاء ذلك في صورة مهرجان سنوي جاءت ولادته في الثاني من رجب عام ١٤٠٦هـ في قرية الجنادرية التي أنشئت خصيصاً بهدف تجسد العمارة البيئية هذا بالإضافة إلي ما تحويه من حرف وفنون شعبية . كما يتم داخلها تجسيد حي لبعض العادات والتقاليد والممارسات الحياتية اليومية القديمة « التعليم ، الطب الشعبي ، صناعات الفضة والأخشاب ... الزراعة » وحرف يدوية شبه غائبة عن يومنا هذا .

وإن كنا نطمع لو أن إدارة المهرجان تنظم دورات تدريبية يمكن من خلالها أكساب هذه المهارات اليدوية للشباب حتى لا تختفي هذه الحرف بوفاة القائمين عليها اليوم .

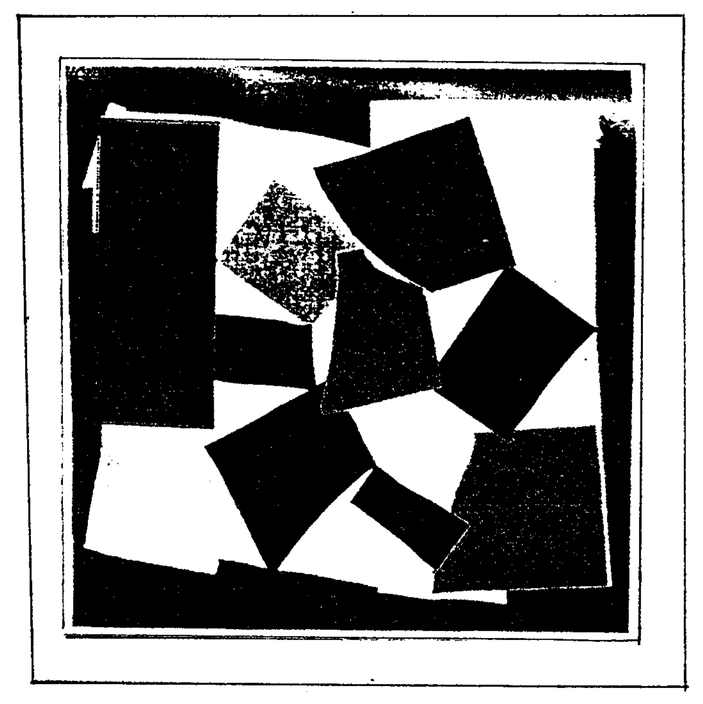
أستفادة الفن التشكيلي من التراث العالمي والمحلي :

لم يقتصر أثر التراث الشعبي على المنتجات ذات القيمة النفعية فحسب بل أن البعض أستفاد منه في إنتاج أعمال ذات قيمة جمالية فنرى على سبيل المثال أن بيكاسو تأثر بالفن الزنجي فجاءت بعض أعماله تحمل رموز ومفردات أفريقية أما ماتيس الذي عاش زمناً في المغرب العربي فقد تأثر هو الأخر بالفنون الإسلامية هنالك وخاصة التكوينات اللونية المستخدمة فنقلها في صورة مجردة شكل (١) عرفت فيما بعد بالمدرسة الوحشية .

كما جاءت أعمال موندريان متأثرة بالنظام الرياضي الهندسي والمتواليات العددية وشاركة في ذلك كلاً من فازارلي ، فرانك ستيلا ... وإشر وهم رواد ما عرف بالإتجاه التجريدي الهندسي شكل (٢) .

أما في عالمنا العربي فقد إتخذ سعيد نصري من الخط العربي أسلوب مميز فجاءت أعماله تحمل حروف وجمل عربية ذات صيغة معاصرة شكل (٣) . وفي مصر صور لنا الرزاز بيئته برموز مصرية غاية في البساطة شكل (٤) .

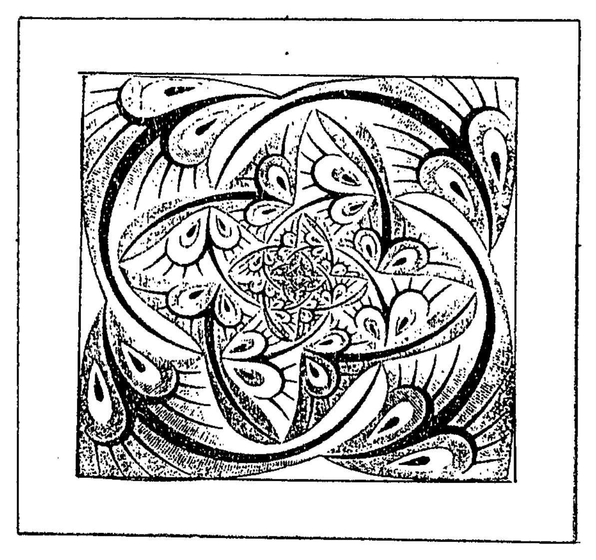
ومثلهم حذا رضوي حين عبر في بساطة عن بيئته المحلية وجمع بينها وبين زخارف جد بسيطة إلا أنها تحمل قيمة رمزية عالية شكل (٥) .



شكل رقم (١)

The Snait

هنري ماتيس تصوير زيتي



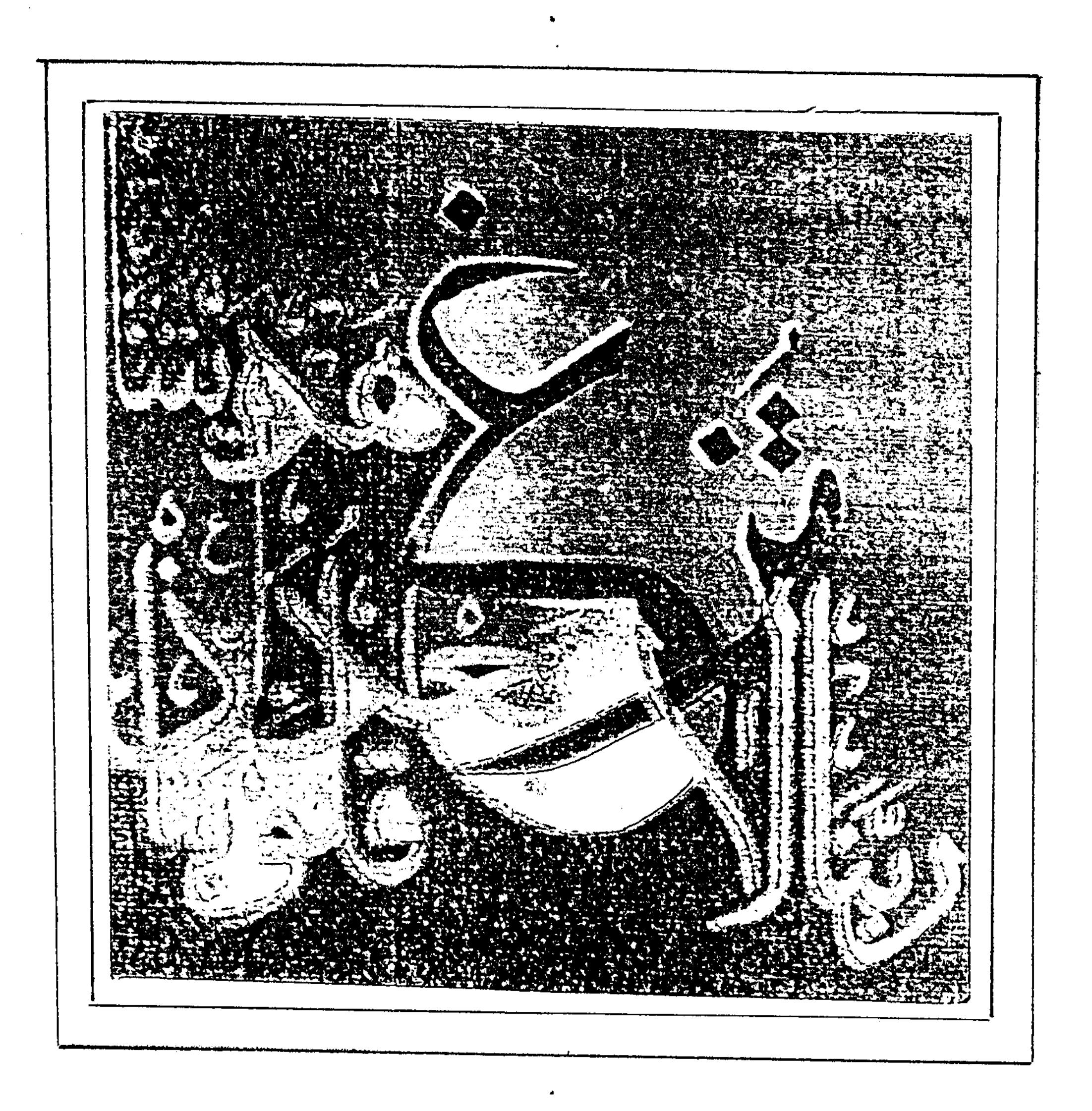
شكل رقم (٢)

م . س . إشر

من كتاب ESCHER : M. C.

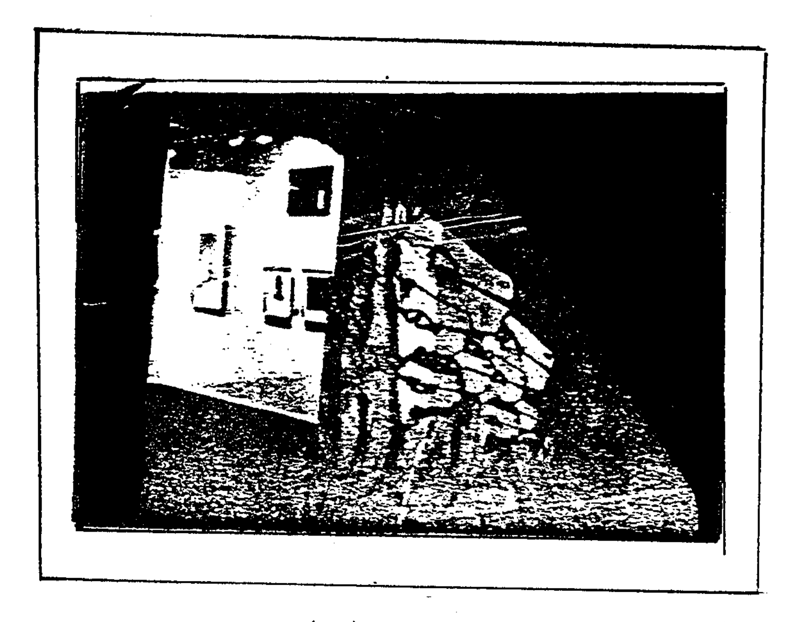
The Graphic Work

Benedikt Taschen P 19



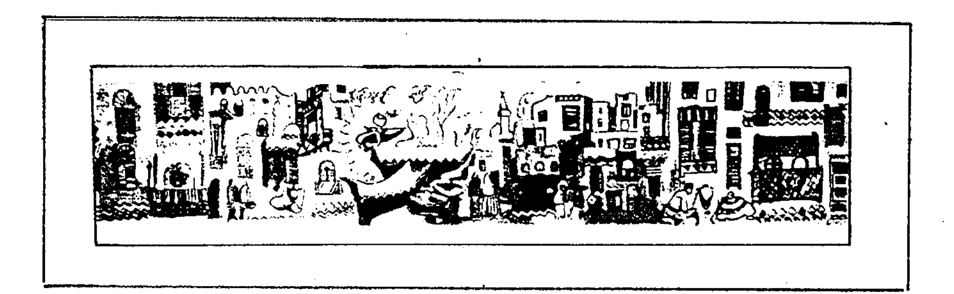
شكل رقم (٣)

بدون عنوان سعيد نصري تصوير زيتي



شكل رقم (٤)

بدون عنوان مصطفى الرزاز تصوير زيتي



شكل رقم (٥)

عبدالحليم رضوي منسوجة جدارية

من مقتنيات مطار الملك عبدالعزيز

وكذلك نرى في منسوجة نبيله بسام حين أخرجتها في طابع محلي بحت شكل (٦) .

وإن دلت هذه الأمثلة على شيء فإنما تدل على عظم هذه الفنون والحرف الشعبية وغناها حتى غدت مصدر إلهام للفنان المعاصر .

التراث الشعبي :

يرجع تاريخ دراسة الحياة التقليدية للشعوب إلى جذور موغلة في القدم إذ يعتبر هيرودوت أول من أبدا إهتماماً بها ثم سار على نهجه جماعة من العلماء ولعل من أشهرهم لدينا ابن خلدون الذي جذبته بساطة الحياة اليومية الشعبية سواء في المدينة حيث القصاصون والباعة والبحارة ... أو في القرية حيث الرعاة والفلاحون ، وغدا هذا العالم البسيط ذا أهمية كبيرة وأصبحت دراسة تلك الحياة مطلب الكثير من العلماء والفنانين ولعل أهم ما سجلت مباحثهم أن الإنسان عبر تاريخه الطويل أعتاد أن يضفي قيم جمالية على جميع أنشطته الحياتية ويجملها بموروثاته الثقافية لما لها من جانب وجداني ذو آثر فعال في وجدان الشعوب » . [١]

صلة التراث الشعبي بالتاريخ :

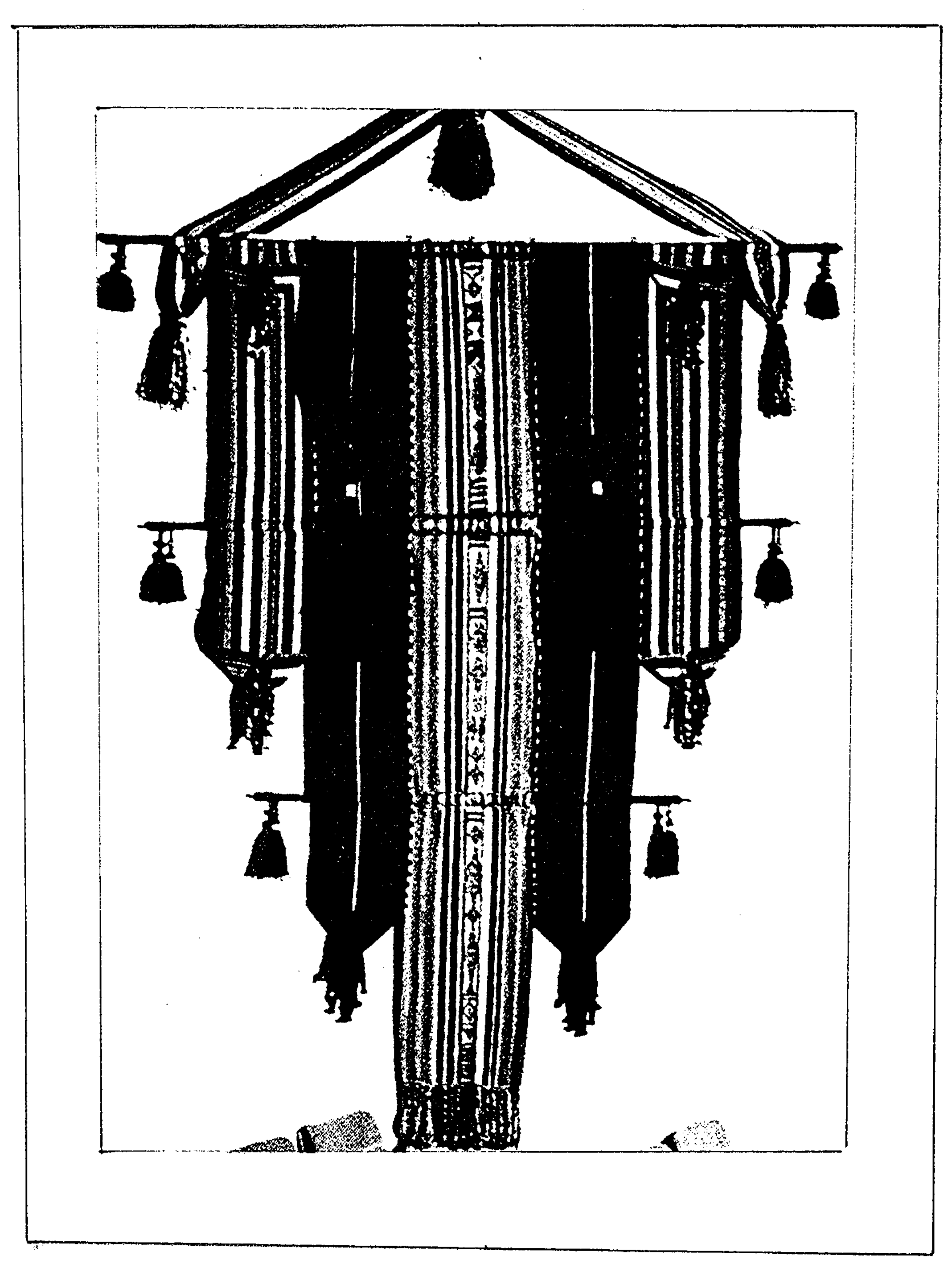
لما كان التراث الشعبي تاريخي الطابع [٢] فهو مرآة تنعكس عليها كل الأحداث والظروف التاريخية التي عاشها المجتمع . كما أن عناصرها تمتد بجذورها في أغوار الحقب التاريخية منذ قديم الزمان [٣] فتراث اليوم ما هو إلا آثر من آثار الماضي بأشكاله المتمثلة . على سبيل المثال في العمارة التقليدية والحفر على الخشب والمعادن والرسوم الزخرفية الجميلة المتمثلة في الصباغة والرسم على الملابس وغيرها ذات العلاقة المباشرة بحاجات الإنسان اليومية .

---

١ ـ بتصرف عن ابن خلدون : عبدالرحمن بن محمد (١٩٨١م) ، مقدمة ابن خلدون ، دار القلم ، بيروت .

٢ ـ كراب : الكسندر (١٩٦٧م) ، علم الفولكلور ، ترجمة رشدي صالح ، دار الكاتب ، ص ١٧ .

٣ ـ هولتكرانس : آيكه (١٩٧٣م) ، مرجع سابق ، ص ٩٥ .



شكل رقم (٦)

نبيله بسام   منسوجة جدارية

من مقتنيات مطار الملك عبدالعزيز

تقسيمات التراث الشعبي :

الحياة الشعبية هي الموطن الذي يزدهر فيه تراث جماعة أو جماعات شعبية لها ثقافتها الخاصة والتي يمكن أن نطلق عليها الثقافة الشعبية وتشمل :

١ ـ الأدب الشعبي .

٢ ـ العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية .

٣ ـ فنون الرقص والموسيقى والغناء الشعبي .

٤ ـ الثقافة المادية خصوصاً الحرف والصناعات اليدوية ـ فن الأزياء ومكملاتها والفنون الشعبية التشكيلية .

الفن الشعبي :

غدت الفنون الشعبية ذات موروث ثقافي يتأثر بالمتغيرات الاجتماعية ويتبلور في صورته النهائية ليكون مواكباً للجيل الذي يمارسه . فالفن الشعبي لجماعة ما ماهو إلا مظهرها الحضاري . وعليه فإن هذا الفن يزدهر وينمو بنماء الجماعة ثقافياً واجتماعياً وينحدر أيضاً بإنحدار تلك القيم والمعاني في الجماعة وإن كان هناك من خلاف بين المهتمين في وضع مفهوم أو معنى محدد « للفن الشعبي » إلا أنهم أجمعوا على إستخدام لفظ (Folklore) الذي صاغه تومس (W. J. Thomas) في العام ١٩٤٦م والذي تعني ترجمته الحرفية « المعرفة الشعبية أو حكمة الشعب » . [١]

ولعل من أهم تعريفاته ما جاء في القاموس الأمريكي بأنه : « ذلك الجانب من ثقافة الشعب الذي حفظ شعورياً أو لا شعورياً » . [٢]

---

١ ـ رشوان : حسين عبدالحميد أحمد (١٩٩٣م) ، الفولكلور والفنون الشعبية في منظور علم الاجتماع ، المكتب الجامعي الحديث ، الاسكندرية ، ص ٢ .

٢ ـ ملقي : هيام (١٩٩٠م) ، دراسة الفولكلور والثقافة (نحو تأصيل لعلم الإنسان) ، دار الشواف للنشر والتوزيع ، الرياض ، ص ٣٤٥ .

كما يعد الفن الشعبي صلة الفنان بعشيرته وأسلافه ويمكن أن يظهر في أي موضوع أو جماعة أو فرد أو أي زمان ومكان ـ كما يقول مامي هارمون ـ ومن ثم فهو يشمل « كل المعلومات والمهارات والمفاهيم التي يكتسبها الفرد بشكل حتمي نتيجة لتأثير البيئة التي نشأ فيها »[١]

ولعل أهم توصيات مؤتمر الفولكلور في ارنهايم بهولندا عام ١٩٤٩م تعريفة بأنه « المأثورات الشعبية بكافة أشكالها الأغاني الشعبية ، الأمثال الشعبية ، الفنون التشكيلية الشعبية » .[٢]

خصائص الفن الشعبي :

لعل أهم مواصفات الفن الشعبي أنها تعبير عن شخصية الجماعة لذا فهي تخضع بشكل عام للتقاليد وأخلاق الجماعة ويزاولها أفراد منه لصالح بني مجتمعهم وبالتالي فهو الفن الأصيل للطبقات الفقيرة والقاعدة العريضة البعيدة عن نظام المدينة وفلسفاتها والحياة الصاخبة المعقدة .

ويخطىء من يعتقد أنها فنون انتجت بهدف التسلية أو للترويح عن النفوس المجهده . وهذا ما يضفي عليها طابع العراقة فهي تعود إلى صفحات موغلة في القدم .

فالآلات الموسيقية المصنوعة من فروع الأشجار ـ المزمار ، الناي ـ والأخرى المصنوعة من فخار أو خشب والمشدود عليها جلود الحيوان كالطبل والطار . وجدت هي ومثيلاتها في الحضارات القديمة وكذلك صناعة الفخار وأدوات الزينة والحلي ... وصناعة النسيج والملابس ... وهذه الحرف لها القدرة على التطور عبر الأجيال بنفس النسق الذي تتطور به حياة الشعوب ولعل هذا ما أكسبها صفة الحيوية ومعظم هذه

---

١ ـ مصطفى : مصطفى مبارك (١٩٨٥م) ، ندوة التخطيط لدراسة الثقافة المادية والفنون والحرف الشعبية ، مركز التراث الشعبى لدول خليج العربية ، الدوحة ، ص ١٢٥ .

٢ ـ خضر : عمر عثمان (١٣٩٦هـ) ، المأثورات الشعبية في المملكة العربية السعودية ، مجلة الدارة ، العدد الثاني ، السنة الثانية ، الرياض ، ص ٢١٦ .

الفنون غير مكتوبة وهي تتناقل بين الناس عن طريق الرواية أو الغناء ... ويعتبر الشاذ منها من له مؤلف معروف [١] وتحمل الكثير من الرموز المرتبطة بقيم الخير والحب وتحكي سيرة الأبطال وتعتبر البساطة صفة حتمية لهذه الفنون . [٢]

مسميات الفن الشعبي :

لعلها سميت بالشعبية لأنها مرتبطة بالشعب على أختلاف مستوياته وطبقاته المتعلمة والدنيا في المجتمعات المتحضرة . أو في ذلك الجزء من السكان الذي يتمسك بالتقاليد والعادات . وأطلق عليها البعض أنها الفنون الدارجة تميزاً لها عن الفن المثقف * وقد ينعتها آخرون بالريفية لارتباطها بخاماته وتارة أخرى بالفنون الفطرية لما تحويه من فطرة ظاهرة وتعبير بسيط . وهذا ما يجعلها وثيقة الصلة بالفنون البدائية.

تصنيف الفن الشعبي :

أُعتبر الفن الشعبي أول وسائط نقل الخبرة والمهارة فهو إبداع مستمر يحفز على التجديد والتطور مما يضمن له البقاء والإستمرارية مع الحفاظ علي أصالته وشخصيته .

ولهذا الفن أوجه اجتماعية لعل من أبرزها الغناء ، الألعاب ، الرسم ، ولذا فإنه يمكن تصنيفه على النحو التالي :

١ ـ الأدب الشعبي : ويشمل القصيدة ، الحكاية ، الأسطورة ...

٢ ـ الموسيقي الشعبية : وتشمل الأغاني ، الأهازيج ، الآلات الموسيقية ...

---

١ ـ بتصرف عن رشوان : حسين عبدالحميد أحمد (١٩٩٣م) ، مرجع سابق ، ص ١١ .
وزيادة : توفيق توفيق محمد (١٩٧٩م) ، مرجع سابق ، ص ٩ .

٢ ـ المصري : فاطمة حسين (١٩٨٤م) ، الشخصية المصرية من خلال دراسة الفولكلور المصري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ص ١٨ .

* الفن المثقف : يقصد به الفن الأكاديمي المسترشد بالخبرة والمعارف العلمية .

٣ ـ الألعاب الشعبية : وتشمل الرقصات الشعبية (فردية ، جماعية) ألعاب المنافسة (الفروسية) والتسلية .

٤ ـ فن التشكيل الشعبي : ويشمل الأشغال اليدوية بخامات مختلفة (النسيج ، الفخار ، الزجاج ، النحاس والمعادن) صناعة الحلي ، الأثاث ، الأزياء .

ويعد التصنيف الرابع هو مجال إهتمام الباحثة حيث تتطرق إلي الأزياء وخاصة النسائية منها بشيء من التفصيل .

الخلاصــة :

من خلال الفصل الثاني قدمت الباحثة تعريفاً للتراث مبينة مدى مرونة في تحقيق عملية الأتصال والتواصل وما طرأ عليه من تغيرات دون أن يكون لها مساس أو تأثير على جوهره . كما بينت دور ـ التراث ـ في أعمال بعض الفنانين وكذلك عرفت بالتراث الشعبي وخصائصه وصنوفه .

الفصل الثالث

تحليل للنظم البنائية

لزخارف بعض الأزياء و مكملاتها

تمهيد :

تخبرنا آيات القرآن الكريم أن أدم عليه السلام وزوجه كانا أول من شغلهما أمر اللباس فاتخذاه من ورق الجنة .

قال تعالى : ﴿ فبدت لهما سوءاتهما وطفقاً يخصفان عليهما من ورق الجنة ﴾ . [١]

ثم كانت الحياة على الأرض فاهتدى الانسان لاستخدام جلود الحيوانات في ستر عورته [٢] وحين قامت الحضارات الأولى أنتجت من ألياف النبات خيوط جمعت في نسيج بأسداء طولى والحام عرضي ونظراً لقَدم هذه الصناعة ينسبها العامة إلى إدريس عليه السلام . [٣]

ومن الطبيعى أنه غلب عليها طابع البساطة فى بادئ الأمر ثم تدرجت فى سلم الرقي والتطور حتي غدت عنصر من عناصر الحضارة الإنسانية .

الأزياء وتطورها :

لعل معلوماتنا حول الأزياء النسائية العربية قبيل الإسلام ضئيلة جداً إذ جاءت إلينا عن طريق وصف الشعراء لها كقول إمرؤ القيس [٤] في معلقته .

خرجت بها أمشي تجـر وراءنا ... على اثرينا ذيل مرط [*] مرحل

---

١ ـ القرآن الكريم : سورة طه : آية ١٢٢ .

٢ ـ وجاء في كتاب ابن سعد : محمد بن سعد (د. ت. ن) الطبقات الكبرى ، دار صادر ، بيروت « أنه لما رأى الله عري آدم وحواء أمره أن يذبح كبشاً من الضأن التي أنزلها الله من الجنة . فأخذ آدم كبشاً وذبحه وأخذ صوفه فغزلته حواء فنسج له جبه وجعل لحواء درعاً وخماراً » ، جـ١ ، ص ٣٦.

٣ ـ ابن خلدون : عبدالرحمن بن محمد (١٩٨١م) ، مرجع سابق ، طـ٤ ، ص ٤١٢ .

٤ ـ العبيدي : صلاح حسين (١٩٨٠م) ، الملابس العربية والإسلامية في العصر العباسي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ص ١٣ .

* مرط : اسم لثوب عرف بالطول الزائد المبالغ فيه ، وهو في الغالب من القماش الرهيف .

ومنـه يصعب تكوين فكرة واضحـة المعالم وإن كانت تعطي إشارة إلى عادة جر الذيول [١] فـي الأزياء العربية إلى جـانب هذه المعلومات جـاءت الاشارة إلى أن بلاد اليمن اشتهرت بإنـتاج أنـواع من الأزياء « الحبره » [*] وإن النسـيج كـان من أبـرز حرف أهلها [٢] .

وفي العصر الإسلامي لم يتغير زي المرأة عنه في الجاهلية وإن كانت هذبته بعض الشيئ ليصبح متوافقاً مع ما جاءت به الشريعة وبذلك أصبح أقل ترفاً كما غلب عليها اللون الأبيض وقد قيل الكثير من الشعر في وصفها ومنه .

إن ذوات الازار والبـراقـــع   واليدن في ذلك البياض الناصع [٣]

وتصف لنا السيدة عائشة رضي الله عنها لباس عصرها [٤] إذا تقـول لابد للمرأة من ثلاث أثواب تصلى فيهن درع وجلباب وخمار وقالت كنا نكسي ثيابا على عهد رسول الله ﷺ يقال لها السبراء فيها شيئ من الحرير .

ويخبـرنا من رأى السيدة عائشة رضـي الله عنه عندما طافت بالبيت وهي منقبه وأنها اختمرت بخمار أسود ومن ثم خرج هذا الزى من أرض الحجاز إلى شتي بقاع المعمورة مع الفتح الإسلامي ،ففي أرض الشام موطن الدولة الأموية غالت النساء

---

١ ـ ذكر ابن سعد : محمد (د. ت. ن) ، مرجع سابق .

والجادر : وليد (١٩٧٩م) ، الأزياء الشعبية في العراق ، دار الرشيد للنشر ، بغداد .

« ان هاجر زوج إبراهيم عليه السلام هي أول من جرت ذيل ثوبها لتخفي أثرها عن سارة حين خرج بها الخليل وابنها إلى مكة » .

* الحبرة : نوع من البرود اليمانية كانت ترتديه النساء إذا أردن الخروج .

٢ ـ الجاحظ : أبو عثمان عمرو بن بحر (١٩٦١م) ، البيان والتبين ، تحقيق عبدالسلام هارون ، القاهرة ، جـ١ ، ص ٣٣٩ .

٣ ـ الجادر : وليد (١٩٧٩م) ، المصدر نفسه .

٤ ـ ابن سعد : محمد بن سعد بن منيع (د. ت. ن) ، مرجع سابق ، جـ٨ ، ص ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ .

كثيراً حتي أنهن طرزن الثياب بخيوط من الذهب والفضة وإعتصبن بالجواهر ، ويصف عمر بن أبي ربيعة ذلك فيقول :

يرفلن في مطرفات السوس أوله	وفي العتيق من الديباج والقصب
تري عليهن حلي الدر متسعاً	مع الزبرجد والياقوت كالشهب [١]

وفى الأندلس أسهم أبو الحسن علي بن رافع * في تصميم أزيائها ، كما أنه علم أهلها فنون تلك الصنعة .

أما في عهد بني العباس فقد حدث تطوراً ملموساً للأزياء النسائية وبات منها الخاص بالمناسبات والاحتفالات وآخر للحياة اليومية .

ولم يقتصر الأمر على ذلك فحسب بل أنه أصبح عنصر أساسي لتمييز طبقة عن الأخرى ** وأصبح لزاماً على المرأة لبس الجلباب إذا همت بالخروج من المنزل أو عند حضورها مجالس الوعظ والقضاء ، أما الرداء المقصب والمحلى بالأشعار والزخارف فإنه يلبس فى إحتفالات القصور [٢] ، وقد استغنت بعض النساء عن العصابة وأبدلنها بالبرنس [٣] *** وظهر للمتصوفات زياً خاص قيل أنه المرقع [٤] **** كما ظهر للخمار

---

١ ـ السباعي : طاهره عبدالحفيظ (١٩٨٦م) ، أزياء الحجاز في شعر عمر بن أبي ربيعة ، سيدني لى . اكسترا .

* أبو الحسن علي بن رافع : الملقب بزرياب قدم الأندلس زمن عبدالرحمن الأوسط بهر أهلها بعلمه وفنه وحرفته .

** أصبح للأميرات من البيت العباسي زياً خاصاً يختلف عن لباس الوصيفات والجواري ، وكذلك ظهر زي آخر يميز طبقة المغنيات عن الراقصات ... الخ .

٢ ـ العبيدي : صلاح حسين (١٩٨٠م) ، مرجع سابق ، ص ٢٩٩ .

٣ ـ الأصفهاني : أبي الفرج (١٣٩٠هـ) ، الأغاني ، دار الفكر للجميع ، بيروت جـ٨ ، ص ٢٢٦ .

*** البرنس « وصفه أنه زي إقتصر على طبقة المغنيات والموسيقيات وإن أول من لبسته مغنية من مكة إسمها جميلة الأسلمية » .

٤ ـ حمامي : حسن (١٩٧٢م) ، الأزياء الشعبية وتقاليدها في سوريا ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ص ٣٤ .

**** المرقع : سمي بهذا الإسم لكثرة الرقع به دليل الزهد والتقشف ، وقد اجتذبت الفكرة حتى الرجال ، وأصبح يعرف فيما بعد بزي الدراويش أو الزهاد .

صنوف عدة منها النصيف * والنقاب أو البرقع ** وقد كان يجمل بالحرير الملون ويضاف إليه القطع الذهبية أو الفضية . وقد درجت نساء الحجاز على إستخدام الخمار الأسود *** وقد وصف الدارمي [١] ذلك فقال :

قل للمليحة بالخمار الأسود ماذا صنعت بزاهد متعبد ****

ولعل هذا التطور العباسي هو الذي ساد حتي يومنا هذا وإن كانت المرأة الحجازية تخيرت أسلوباً زخرفياً يتسم بالتلقائية والعفوية . وراعت فيه البساطة وعدم المغالاة وقد تخيرت عناصرها من بيئتها والتي تمثل وجودها وجذورها التاريخية على أرضها ، وفي أزيائها قال عمر بن أبي ربيعة :

من عبد شمس وهاشم وبني زهرة أهل العفاف والحسب

يرفلن في الريط والمروط ***** من الخز يسحبنها على الكثب

وله أيضاً قوله :

كتب القتل والقتال علينا وعلى المحصنات جر الذيول

---

* النصيف : لثام للفم دون باقي الوجه ، ولا زال يعرف بذات الإسم .

** النقاب أو البرقع : غطاء للوجه تظهر منه العينين فقط ، ولا زال يعرف بذات الإسم حتى يومنا .

*** الخمار الأسود : غطاء كامل للوجه ، يطلق عليه العامة الغطوة أو الشيلة أو البيشة .

١ ـ الدارمي بن سويد : شاعر كان زمن عمر بن عبدالعزيز عرف بالنوادر والظرف وحب الغناء وقول الشعر ثم تنسك ولزم المسجد .

**** وقيل أنه تاجراً من أهل الكوفة قدم إلى مكة ومعه خمر فباعها كلها إلا الأسود منها فشكا ذلك لصديقه « الدارمي » فأنشده قوله « قل للميحة ... » فسار التاجر في جنبات مكة ينشد ذلك القول في الناس حتى أنه لم تبق بمكة ظريفة إلا ابتاعت لها خماراً أسود حتي نفذت التجارة فعاد التاجر لصديقه يشكره وعاد الشاعر إلى نسكه ولزوم المسجد .

***** المروط : جمع مرط : وهى الثياب الرهيفه المبالغ فى طولها .

وفي وصف خمارها قال :

واشتكت شدة الإزار من البهر   وألقت عنها لدي الخمارا

وفي نقابها قال :

قد تنقبن بالحرير وأبدين   عيونا حور المدامع نجلا

وتذكر الباحثة على لسان روس ross [1] أن الملابس النسائية في المملكة العربية السعودية صنفين أولاً ما يقطع ويفصل كالثياب والسراويل والقمصان وثانياً مالا يقطع كالإزار والبيرم .

وفي مكة والمدينة المنورة وجده تأثر الزي فيها بالعادات والتقاليد الوافده إليها من كل من تركيا والهند وجنوب شرق آسيا .

فمثلاً الزي الذي ترتديه النساء عند الخروج من المنزل عرف بـ « القنعه التركي » وهو زي مكون من قطعتين باللون الأسود الأولى تغطي من الرأس حتى أسفل الورك والثانية من الوسط حتي عرش القدم وهي تشبه « التنوره » إلى حد ما . أما « الجامه » وهي الزي القادم من الهند وباكستان مكون من قطعة واحدة مستديرة تغطي المرأه من الرأس وحتى القدم مع وجود مستطيل شبكي في منطقة العين يسمح للمرأة بالرؤية دون ان يستطيع أن يدرك ملامحها أحد . وأخيراً « الكورون » وهو الزي القادم من شرق آسيا وهو أبيض اللون في العادة . ذا جزئين الأول يغطي من الرأس حتى أسفل الورك دون الوجه والثاني من الوسط حتى القدم . ولعل هذا الأخير ـ الكورون ـ باقي إلى يومنا هذا مع تغير في وظيفته حيث أصبح قاصر على إستخدامه كحجاب في الصلاة أو زي للإحرام في الحج والعمرة .

---

1 - Ross : Heather (1985) Theatt of Arabian Costume S. A. Profile, Printedin The Nether Lands .

أمـا أزياء المناسـبـات فـقـد غلب عليـهـا الطابع التـركي في كـلاً من التـصـمـيم والزخـارف التي تحليهـا فالزبون زي تلبسه الفتاة في ليلة زفافهـا محلى بزخـارف نباتية منفذة بخيوط معدنية شكل (٧) .

وكذلك المصكك ودرفة الباب الذي أتخذ هذا الاسم للتشابه الكبير بين زخرفة وزخـارف الأبواب الخـشـبـيـة في العـمـارة المحليـة لتلك المدن والتي تأثرت إلى حد مـا بالعمارة التركيـة « العثمانية » ثم الثقيل الذي أخذ أسمه من عظم الزخارف التي تغطيه إضافة إلى حشوه قطنية توضـع من أعلى عظمة الترقوه وحتى أسفل الصدر يثبت عليها مجموعة مجوهرات « الأبر الرعاشة » التي تلبسـها العروس إضـافة إلى عقد من التفاح الأخـضـر شكل (٨) وعلى الرأس يوضـع تاج غنـي هو الآخر بالزخـارف المنفـذة على حشوة قطنية بخيوط معدنية .

وقد إمتـازت بعض أحياء مكة ـ المعابدة وجرول ـ بزي خاص واسع الردون من قمـاش رهيــف خالـــي تماماً من الزخـــارف وهو على درجة من الخـصـوصـيـة حتى أنه لا ترتديه إلا النساء من آل الهباش .

وقد إستبعـدت الباحثة هذه الأزياء من الدراسة والتحليل لأنها ـ أزيـاء وافـدة « الزبون ، المصكك ، الثقيل .. ، تركية الأصل ومنفذة بخيوط معدنية مما يجعلها بعيدة عن القاعدة العريضة من الشعب . والبعض منها خالي من الزخـارف كثوب أهل جرول والمعابدة ، وأزياء الخروج من المنزل القنعه التركي ، الجامه ... » لهذه الأسباب مجتمعه خرجت الباحثة إلى أطراف تلك المدن بحثاً عن زي شعبي يحمل تـاريخ وثقافة أصيلة . فكانت حـرب ، وبالحـارث ، ناصـره ، بنى مـالك . وقـد أكـدت عـمليـة حـصـر أزياء هذه القبائل أنها ذاخرة بالزخارف الشعبية المنفذة بخيوط ملونة « قطنية وصـوفية » أضفت عليها طابع البساطة .



شكل رقم (٧)

الزبون

من مجموعة السيدة بثينه حافظ



شكل رقم (٨)

الثقيل

من مجموعة السيدة بثينه حافظ

أولاً : **الثـــوب** :

هو لباس البدن ويطلق علية البعض مسمى « السبله » وهو يعني الرداء الواسع الفضفاض ردنته .

ووصفه العنتيل بأنه رداء فضفاض له فتحة مستديرة عند العنق مطرز بخيوط الذهب ومحلى بالترتر . (١)

أما بالنسبة للأزياء الشعبية النسائية فى المملكة العربية السعودية فنأخذ عنها صورة واضحة مما كتبته روس ross حيث استخلصت التقارب في الشكل العام وخطوط التفصيل إذ تقول انها جميعها ذات أكمام طويلة ، إما ضيقة وإما ذات « ردون » ويختلف اتساع « الردون » من ثوب لآخر كما تختلف فتحة الرقبة فأحياناً تكون مستديرة حول الرقبة وفي أخرى يكون بها فتحة تسمي فتحة الجيب وغالبية هذه الأثواب ذات ألوان داكنة ، وتوضح أن السبب في تعدد مسميات الثياب يعود إلى إسم القبيلة أو بطن العشيرة التي هو منها « كالثوب الحربي أو ثوب الجحادلة » « بنى مالك » « ثوب ناصرة » وفيما يلي وصف تحليلي لعدد من الثياب النسائية لقبائل المنطقة الغربية مع الأخذ بعين الاعتبار أن أسلوب الملبس النسائي في تلك القبائل طرأ عليه الكثير من التغيرات وهذا ما يؤكده عبد الجبار بقوله « فإن الملابس التقليدية التى كانت سائدة قبل ثلاثين سنة قد اختفت وحل محلها الثوب العادي وهو السائد الآن في تلك المجتمعات القبلية » . (٢)

---

١ ـ بتصرف عن العنتيل : فوزي (١٩٧٨م) ، بين الفولكلور والثقافة الشعبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

٢ ـ عبدالجبار ، أحمد عبد الاله (١٤٠٣هـ) ، عادات وتقاليد الزواج بالمنطقة الغربية في المملكة العربية السعودية ، تهامة ، جدة ، ص ١١٦ .

كما أستعانت الباحثة بالعلامه حمد الجاسر وهو أحد المهتمين بالتراث « اللغوي والأدبي » والباحث في علم الأنساب وببعض آرباب الخبرة في الأزياء النسائية السعودية للتوصل لمعرفة بعض مسميات الزخارف فكان لها مقابلة مع كلاً من يحي البشرى ‹١› وسميرة أبو غليه ‹٢› وزينب الدباغ ‹٣› وعدد من سيدات القبائل كحرب وبالحارث وبني مالك .

---

١ ـ البشري : يحى ، أحد المهتمين بالتراث الشعبي وبخاصة الأزياء النسائية .

١ ـ أبو غليه : سميره ، مهتمة بالتراث الشعبي وبخاصة الأزياء النسائية .

٢ ـ الدباغ : زينب : أ/د. جامعة الملك عبدالعزيز ولها باع كبير في مجال التراث الشعبي وبخاصة الملابس النسائية وهي المؤسسة لمتحف الفنون الشعبية بكلية الاقتصاد المنزلي .

قبيلة حـرب [١] :

يمانيـة النسـب حجـازية الوطن تنتسب إلى حـرب بن سـعـد بن خـولان قـدمت أرض الحـجـاز أوائـل القرن الثانى الهجـرى اسـتـوطنوا ينبع وقـاتلوا كـلاً من عنزه ومزينة وسليم [٢] . وما ان هل القرن الرابع الهجرى حتي أصبحت حـرب مسيطرة على الحـجـاز وأصـبح الطريق بين مكة والمدنيـه لايسـيـر فـيـه سـائر الابزمـام حـرب وتحت حمايتهم . وظلت تحارب من جاورها من القبائل وتتوسع حتى وصلت الحدود العراقية ولها اليوم فرعين عظيمين هما بنو سالم ومسروح ولكل منهما فروع عده ويقطنون في كلاً من ينبع ، البحر والنخيل ، وخليص وعسفان وذهبان ورابغ وجده . [٣]

وزيها عبارة عن ثوب أسود من قماش سميك شكل (٩) ويكون على النحو التالي :

الذيـــل:

عـبارة عن مصفوفـــه خطـيه أفقية يبلغ عددها عشرة خطـوط تظهر بالتبادل بين الفـاتح والقانـي وهـذا الأسلوب مـن الزخـارف يطلق عليه بـدو المنطقـة الغربيــة « **الضليعة** » * أو « **الجريرة** » أو « **المشط** » . **

ثم يلي ذلك أفـريز خطي يحـصر بداخلـه مجـموعة من الخطوط المنكسـرة تكون معـاً مجـموعة مثلثـات متبادلة بين قمة وقـاع ويسمونـها أهل المنطقة الغربيـة « **عرجة** ، **عريجه** » أو « **العرجان** » .

ثم تعود ذات المصفوفة الخطية للظهور ويكون عددها ستة ولها ذات الصفات الأولى ثم يلي ذلك أفريز آخر يضم ذات الخط المنكسر وذات الأشكال الناتجة عنه .

---

١ ، ٢ ـ حرب : يذكر الأستاذ العلامة حمد الجاسر . « أنها قد تكون سميت بذلك لعظم ما حاربت جاراتها في اليمن مواطنها الأصلي أو في الحجاز » .

٣ ـ بتصرف عن البلادي : عاتق بن غيث (١٤٠٣هـ) ، معجم قبائل الحجاز ، دار مكة للطباعة والنشر ، مكة .

* الضليعة : لما لها من شبه بضلوع الحيوان حينما تكون متصلة بعموده الفقري .

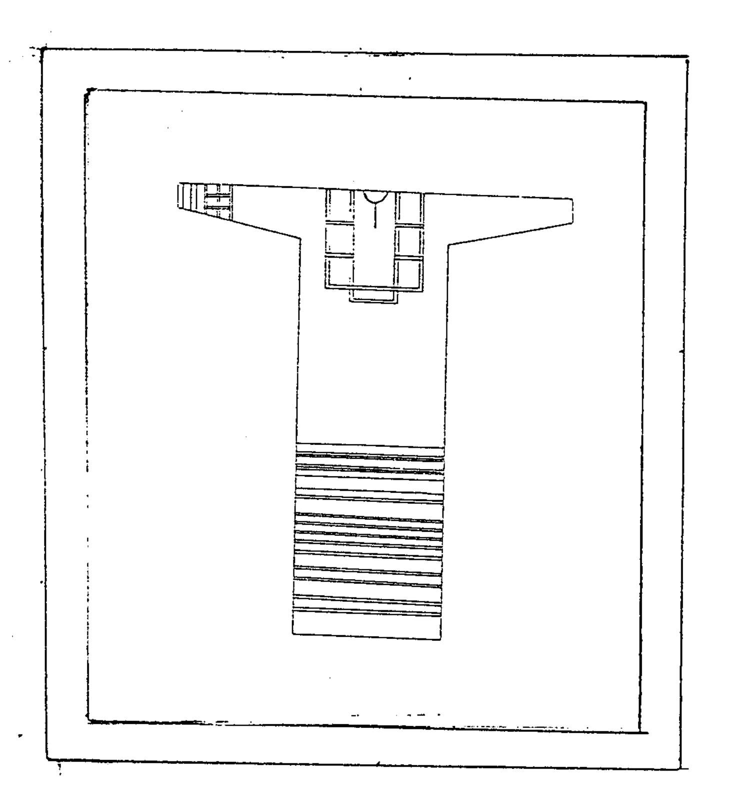
** المشط : لأنها تشبه أسنان المشط والفراغات التي بينها .



ثوب حرب

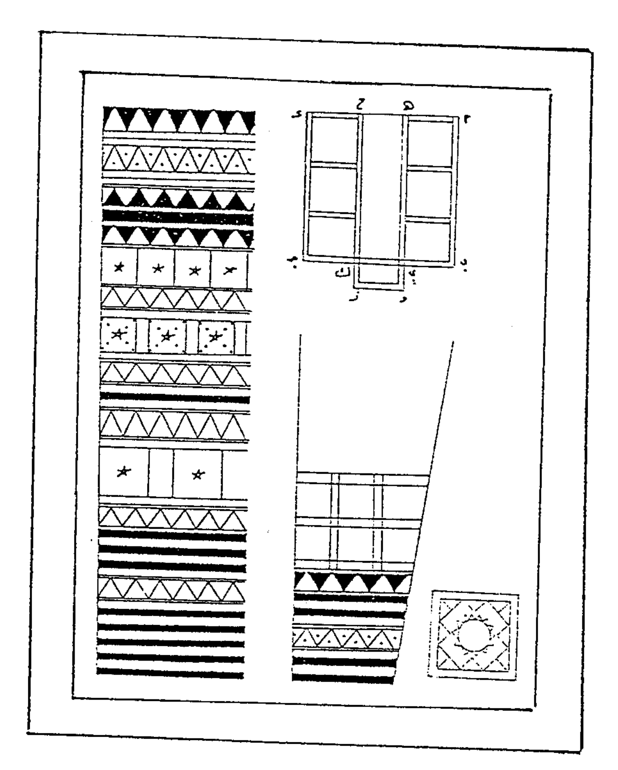
شكل رقم (٩)

من متحف كلية الاقتصاد المنزلي . جامعة الملك عبدالعزيز بجده .



شكل رقم (٩/أ)

رسم توضيحي لثوب حرب



شكل رقم (٩/ب)

تحليل لزخارف ثوب حرب

ثم يلي ذلك إفريز عريض بداخله خطان أفقيان يجعلان منه ثلاث مستطيلات الأول والثالث منها رفيعة السمك ويسمونها « **الحبال** » أو « **الفتلة** » وفي حين آخر « **البدحة** » والمستطيل الأوسط يحصر داخله عدد من الخطوط الرأسية التي تعمل على توزيع المساحة إلى مربعات ومستطيلات متوالية الظهور ويتوسط كل مربع منها شكل نجمي في حين يظل المستطيل خال من الزخارف ويقال أنه يسمى « **السهوب** » أو « **البدحة** » ثم يلي ذلك أفريز خطي يحصر ذات الخط المنكسر وذات الأشكال المثلثة . ثم تعاود المصفوفة الخطية بالظهور بذات المواصفات الأولى ويبلغ عددها ثلاثة خطوط ويظهر عقبها إفريز رابع يحصر ذات الأشكال المثلثة الناتجة عن الخط المنكسر ذاته .

ثم يليه إفريز خطي يحصر خطان أفقيان وداخل هذان الخطان مجموعة من الخطوط الرآسية تعطى ذات الأشكال المربعة والمستطيلة . والمربعات يتوسطها شكل نجمي بالإضافة إلى ثمانية دوائر تعمل على تقسيم المربع إلى أربع مثلثات متساوية الأضلاع .

ثم يلي ذلك إفريز خطي يحصر ذات الأشكال المثلثة الناتجة عن الخط المنكسر ثم يليه مصفوفة أفقية من المربعات التى يتوسط كل واحد منها شكل نجمي .

ويليها إفريز خطي يحصر خط منكسر ينتج عنه مثلثات متبادلة بين قمة وقاع وتأتى بالتبادل بين الأبيض والأسود (عبارة عن مساحات لونية) .

ثم أفريز أفقي عريض بعض الشيء ثم يتكرر ذات الإفريز من المثلثات بذات الصفات الأولى .

ثم إفريز أفقي آخر من ذات المثلثات المتساوية الأضلاع يتوسط كلا منها دائرة صغيرة وأخيراً إفريز أفقي يحصر ذات المثلثات الناتجة عن الخط المنكسر وبذات التوالي بين الأبيض والأسود .

الكــم :

وتكون زخرفته من « الاسواره » وحتي منتصف الساعد عبارة عن مصفوفة أفقية من الخطوط وعددها أربع تظهر بالتبادل بين فاتح وقاني .

ثم يليها إفريز خطى أفقي يحصر داخله خطاً منكسراً ينتج عنه مثلثات متساوية الأضلاع في مركز كلاً منها شكل دائرى .

ثم تتكرر ذات المصفوفة الخطيه بذات العدد والصفة ثم يليها إفريز خطي يحصر خط منكسر وينتج عنه ذات المثلثات المتساوية الأضلاع وتظهر بالتبادل بين الأبيض والأسود.

ثم يلي ذلك كله مصفوفة من المربعات الناتجة من تقاطع الخطوط الرأسية مع الأفقية .

الصـدر :

عبارة عن شكل مربع (أ ، ب ، ج ، د) يقطعه خطان رأسيان فيعملان على تقسيم مساحته إلى ثلاث مستطيلات ، المستطيل (هـ ، و ، ز ، ح) أطول بقليل من المستطيلين الجانبيين وتكون به فتحة الجيب وهو خال تماماً من الزخارف .

أما المستطيلان (أ ، ب ، ي ، هـ) ، (ح ، ك ، جـ ، د) فهما متعادلان فى المساحة ومتناظران في الزخارف ويحصر كلاً منهما خطان أفقياً يعملان على توزيع مساحتهما إلى ثلاث مربعات متساوية وكل منها عبارة عن ثلاث مربعات متراكبة تراكباً كلياً ومتدرجة فى الحجم .

الأكبر منها تكون أضلاعه على هيئة غصينـى أما الأوسط فتكون أضلاعه على هيئة فتله أو حبال . أما الداخلي فتكون أضلاعه إلى الداخل على هيئة مجموعة من المثلثات المتساويـة الأضلاع والناتجة عن خـط منكسر ويطلق عليها مسمي الحنبليه ويتوسط المربع دائرة ضلعها ذا رؤوس مسننه (رؤس المثلثات) وتسمى بالشمسه .

قبيلة بني مالك :

قبيلة سرويه [١] تقع ديارها شرق الليث وجنوب الطائف كانت تعرف فيما مضي « ببجيله » [٢] أو هي بقايا منها ولازال في أرضهم مكان يعرف « بجيله » ويعرف أيضاً أن فيها قبر « جرير » مجمع بجيله في عهد عمر بن الخطاب رضي الله عنه والذي قيل فيه :

لولا جرير هلكت بجيله نعم الفتي وبئس القبيله

ولها فروع عده منها بنو إبراهيم والزوايده وينضم إلى بني مالك ، حلفاً الاشراف العيايشيه .

وزيها عبارة عن ثوب من قماش أسود تغلب عليه الزخارف ذات اللون الأصفر شكل (١٠) خاصة عند بني مالك وتكون زخرفته على النحو التالي :

الذيل :

أفريز عريض بعض الشئ يطلق عليه بدو المنطقة الغربية مسمي **الفتله** أو **الحبال** ثم يليه في منطقة البدنه * تسع افاريز أفقية تأتي بالتبادل على النحو التالي :

أفريز عريض يحصر عدد من الخطوط الأفقية التي تعمل على تقسيم المساحة إلى مستطيلات ضيقه جداً ويسميها بدو المنطقة الغربية البدحة ثم يليها إفريز ثاني عبارة عن مستطيل يتم داخله تراكباً كلياً مع مستطيل آخر أصغر منه في المساحة وهذا الأخير يحصر داخله خط منكسر ينتج عنه مثلثات متساوية الأضلاع تأتي بالتبادل بين قمة وقاع وتعرف عن بدو المنطقة الغربية بـ **عرجه عريجه** .

وتأخذ هذه المنظومه في التوالي حتي يتم الأفريز التاسع إذا يعقبه بعد ذلك **فتله أو حبال** هي ذاتها الزخارف الأولى في الذيل وتأتى على شكل حرف « u » بالإنجليزية .

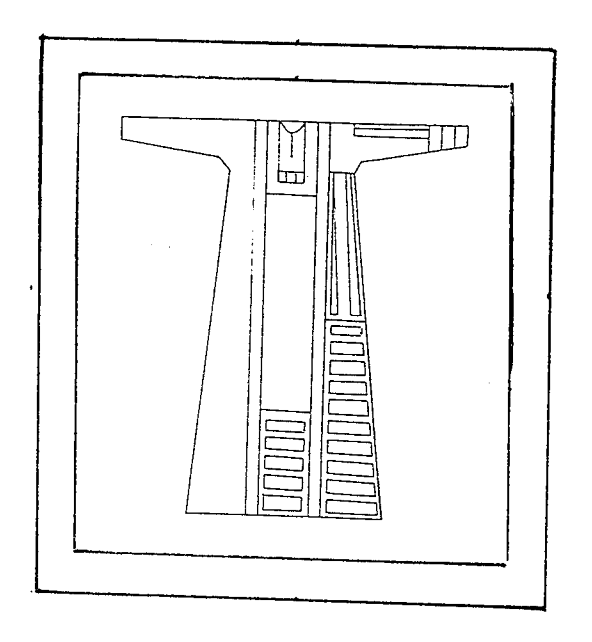
---

١ ، ٢ ـ بتصرف عن البلادي : عاتق بن غيث (١٤٠٣هـ) ، مرجع سابق .



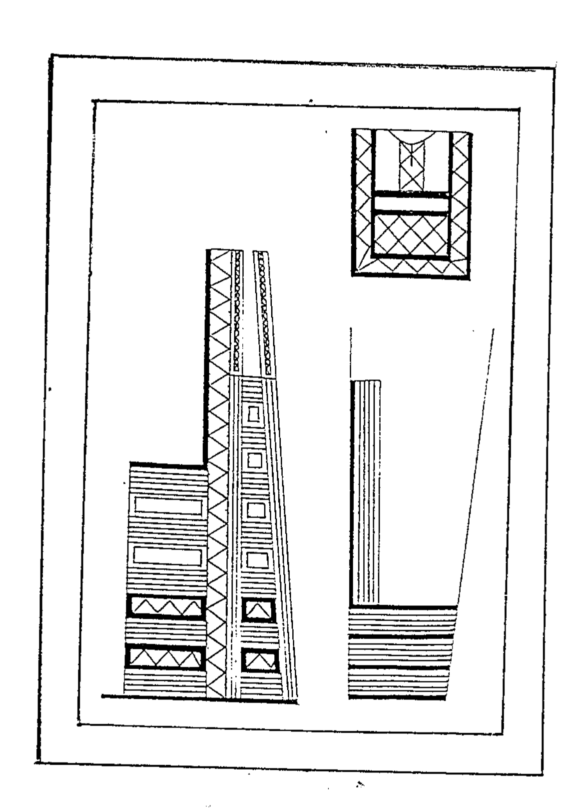
شكل رقم (١٠)

ثوب بني مالك



شكل رقم (١٠/أ)

رسم توضيحي لثوب بني مالك



شكل رقم (١٠/ب)

تحليل لزخارف ثوب بني مالك

الجانبين :

عبارة عن ثلاث أفاريز خطية رأسية الأول منها يحصر داخله خط منكسر ينتج عنه مجموعة من المثلثات المتساوية الأضلاع والثانى والثالث بكلاً منها خط أفقي يعمل على تقسيمها بنسبة ١ : ٢ في الجزء الأعلى توجد على شكل خطوط منحنية ومتقاطعة يطلق عليها المدريه أو الدرى ، أما الجزء الثانى فيحصر عدد من الخطوط الرأسية التى تعمل على تقسيم المساحة إلى مستطيلات ضيقة جداً والمساحة بين الأفرزين الثاني والثالث في الجزء الأسفل تكون مطابقة لذات التوزيع في منطقة البدنه * مع زيادة عدد الأفاريز الأفقية إلى أن يصبح عددها ثلاثة عشر أفريزاً .

الكـــم :

أولاً : الزخرفة الأفقية وتبدأ من الأسورة وحتى الربع الأول من الكم وتكون عبارة عن مصفوفه من الخطوط الأفقية المحصورة بين خطى (**الفتلة**) ، وهذه الخطوط تعمل على تقسيم المساحة إلى مستطيلات أفقية ضيقة جداً وتأتي بالتبادل بين **الفتله** ومصفوفة المستطيلات .

ثانياً : الزخرفة الرأسية فتلة تبدأ من نهاية الزخارف الأفقية وتمتد حتى أعلى الكم يليها مصفوفة رأسية من المستطيلات الضيقة المساحة والتى تشبه تماماً الأفقية منها.

الصـــدر :

عبارة عن مستطيلات متراكبة تراكباً كلياً ومتدرجه في أعلى جزء من الثوب ومشتركه في ضلع واحد . حيث توجد فتحة الجيب .

المستطيل الداخلي يمر بمنتصفه خط أفقي (**فتله أو حبال**) يعمل على تقسيمه إلى نصفين متساوين حيث توجد فتحة الجيب ويليها افريز رأسي يعمل على تقسيم

---

* البدنه : هي منطقة الوسط في الثوب وتكون من أعلى الكتف ـ عظمة الترقوه ـ مروراً بالصدر والجزع وحتى نهاية عرش القدم .

المساحة إلى ثلاث مستطيلات رأسية الأوسط منها يحصر خطان منكسران ومتقاطعان ينتج عنهما مجموعة معينات ومثلثات متساوية الأضلاع وهذا النوع من الزخارف يطلق عليها **مسمى الحزام** وتفترض الباحثة أن السبب فى تلك التسمية شيوع تلك الزخارف على الحلى الذهبية والفضية التي تجمل النساء بها خصورهن .

وفي الجزء الثانى الأسفل يمر خط أفقي (**فتلة أو حبال**) آخر يقسم المساحة بنسبة ١ : ٢ وفي الجزءالأكبر تمر مجموعة من الخطوط المنكسرة والمتقاطعة والتي ينتج عنها مجموعة من المعينات والمثلثات المتساوية الأضلاع .

وأضلاع المستطيل الثلاثة تكون على هيئة **فتله أو حبال** ثم يأتي المستطيل الثاني ويحصر في المساحة الفاصلة بينه وبين المستطيل الأول خط منكسر ينتج عنه مثلثات متساوية الأضلاع ومتبادلة بين قمة وقاع وتكون أيضًا أضلاعه الثلاثة على هيئة **فتله أو حبال** وهي عبارة عن خط له سماكة صغيرة ويأتي غالباً بلون قاني .

قبيلة بالحارث :

قحطانية الأصل تسكن جنوب الطائف وتمتد من الشرق إلى الغرب ومن أشهر أوديتها بواء وعروه [١] وقد فصلت بطونها إلى بنيوس (بنو أوس) الشلاوي وناصره .

وزيها عبارة عن ثوب من القماش الأسود السميك مزخرف باللون الأحمر على الجانبين والصدر والأكمام شكل (١١) وتكون الزخارف على النحو التالي

الجانبـين :

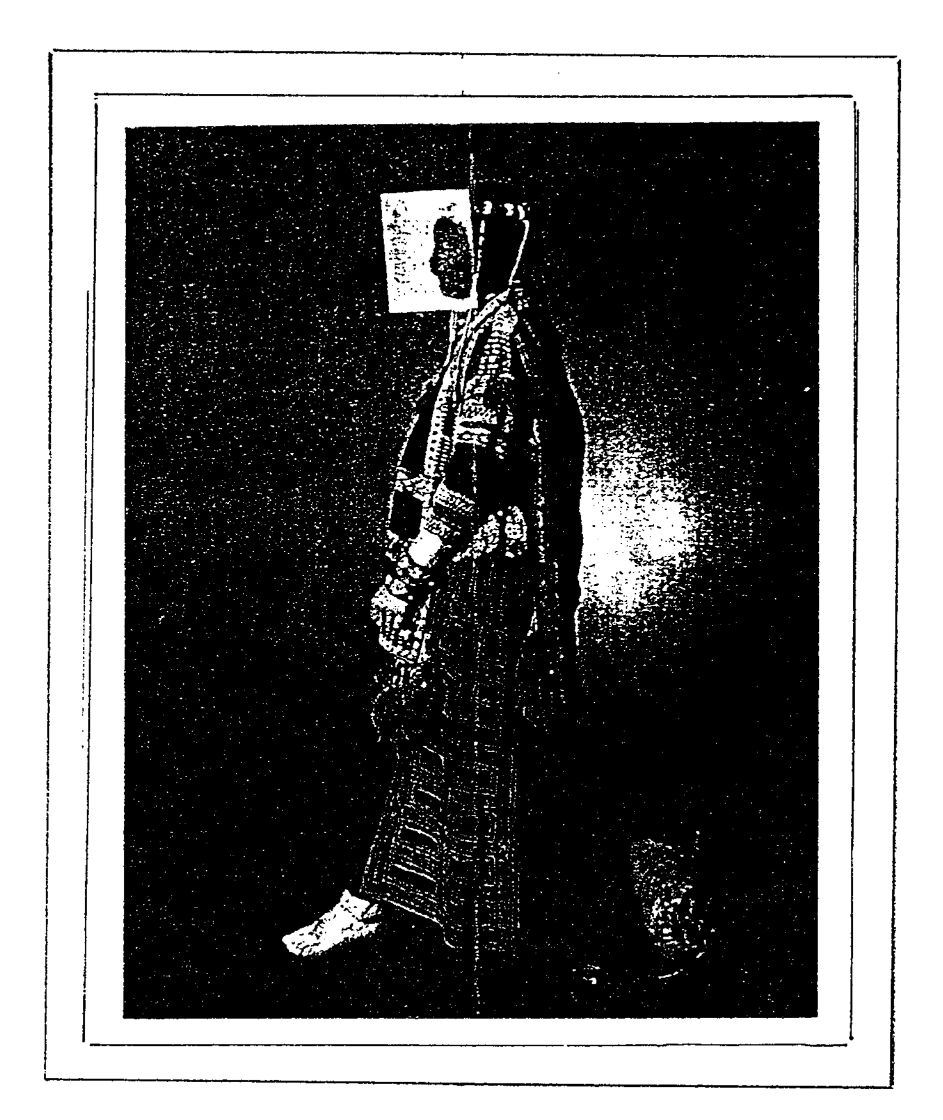
علي هيئة شبه منحرف يحصر داخله عدد من الخطوط الرأسية والأفقية التي تعمل على تقسيم المساحة إلى مستطيلات وأشكال شبه منحرفة .

فالخطوط الرأسية تعمل على توزيع المساحة إلى ثلاث مستطيلات ضيقه تحيط بشكلين شبه منحرفاً وكلاً من هذه المستطيلات مقسم إلى مسافات متساوية بخطوط منكسرة على شكل رقم ٨ يطلق عليها بدو المنطقة الغربية « **عين الشمله** » أو « **طرائق** » وتأتي بالتوالي بين فاتح وقاني وكذا يكون التوالى بين المستطيل وشبه المنحرف .

وأفقياً تعمل الخطوط الأفقية إلى تقسيم المساحة إلى ثمانية مستطيلات ضيقة ومقسمه بذات الخط المنكسر ويتبادل معها الظهورشكلان هندسيان أحدهم مستطيل والآخر شبه منحرف داخل كلاً منهما تتم عملية تراكب كليه مع تباين في المساحات وتكون حدود الشكل الداخلية على هيئة فتله وفي الجزء الأعلى من الجانب يوجد شكلان شبه منحرفان ويتم داخلها تراكب كلي مع شكلين أقل حجم يشترك كل من الحجم الأكبر والأصغر في ضلع واحد .

---

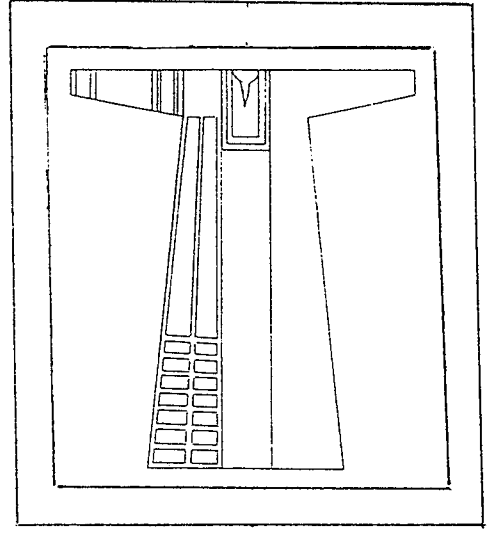
١ ـ بتصرف عن البلادي : عاتق بن غيث (١٤٠٣هـ) ، مرجع سابق .



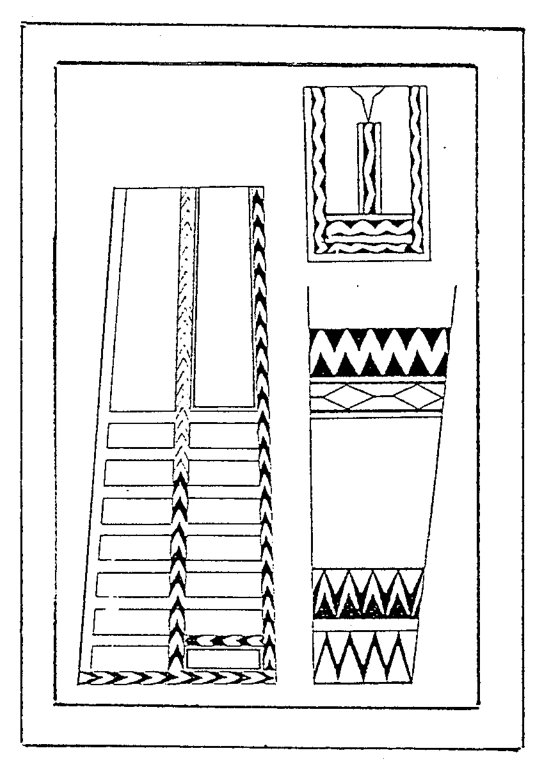
شكل رقم (١١)

ثوب بالحارث

من مجموعة السيدة طاهره السباعي



شكل رقم (١١/أ)
رسم توضيحي لثوب بالحارث



شكل رقم (١١/ب)
تحليل لزخارف ثوب بالحارث

الكــم :

وتكون زخرفته على النحو التالي :

الأسورة تبدأ بخــط سميك ذا لون قاني يسمـونه فتله ثـم يليه أفريز عريض يحصر خطين أفقين يعملان على تقسيم المساحة إلى ثلاث مستطيلات الأول والثالث منهما متساويين فـي المساحــة ويحصر كلاً منهما خط منكسر يطلق عليه بدو المنطقة الغربية « **عرجه وعريــجه** » ويكون ذلك الخط فــي المستطيل الأول قانـــي على أرضـية بيضاء . أما في المستطيل الثانـــي فإنه لاتوجد أي نــوع من الزخـارف ويسميها البدو « **بالسـهوب أو البدحة** » ثم يليـه المستطيل الثـالث ويحـصـر ذات الخط المنكسـر وهنا لايكون التبـادل بين قمـة وقــاع فـقــط بل انه يأتى كذلك في تبـادل اللون بين الشكل والأرضية ثم يلي ذلك ذات الخط الذى يسمونه الفتله .

العضـد أفريز عريض يحـصـر خطان أفقـيان . **فتله** بلون قـاني يعمـلان على تقسـيم الشكل إلى ثلاث مستطيلات الأول والثـالث منهمـا ضـيقـان جداً بدون زخـرفة يعرفان **بالسـهوب أو البدحه** أما الأوســط فتـتوال فيه فـتل قصـيرة وأشكال معـينة يسمونها **عونيـه أو عويينه** [1] والأفريز ككل يطلق عليـه **حزام** لما بينهمـا من شبه بذلك حيث يلف حول العضد ويحيط به كما يحيط الحزام بالوسط ثم يليه أفريز آخر يحصر خطاً منكسراً عريض بعض الشئ ويكون بلون فاتح على أرضية قاتمة .

الصــدر :

هو عبـارة عن ثلاث مستطيـلات متراكبـة تراكبـاً كليـاً ومـتدرجة فى المساحة وتشترك فى ضلع واحد .

---

١ ـ تذكر السيدة نصره الحـارثي : أن البعـض يطلق عليـها ذلك لأنهـا رمز أُتخذَ ليدرأ العين الحـاسدة وشرها .

الداخلى منها يظهر كمساحة كلية جزءها الأعلى دون أى زخارف نظراً لوجود فتحة الجيب بها والجزء الأسفل والموازى لذات الخط الأول يوجد به أفريز افقي يحصر داخله خطان أفقيان يعملان على تقسيمه إلى مستطيلان ضيقان المساحة وخاليان من الزخرفة يعرفان **بالحبال أوالفتل** وهما بلون فاتح ويحصران بينهما مستطيل أكبر .

أكبر مساحة وبه خط منكسر ينتج عنه تبادل بين قمة وقاع لمثلثات متساوية الأضلاع تكون بلون قانى في حين أن الخطوط تكون بلون فاتح ويتكرر ذات الأفريز بشكل رأسى ويكون أحد أضلاعه منطبق على ضلع من ذات الأفريز الأول وفى مسافة متساوية من طرفيه .

ثم يلي ذلك المستطيل الثاني ولايظهر منه سوي أفريز ثلاثي الأضلاع ويحصر ذات الخطوط المنكسرة ويعطي ذات النتائج الأولى ثم يليه المستطيل الثالث وكذلك لايظهر منه سوء أفريز خال تماماً من الزخارف بلون فاتح .

قبيلة ناصرة :

أحد فروع قبيلة بالحارث وديارهم المجاوره لبني سعد وهى أدنى بلاد بالحارث ولهم وادي ميسان والحدب وقد فصلت بطونها إلى بنو ناعص [١] وناصره والنافره .

وزيها عبارة عن ثـــوب أسود اللـون من القماش السميك الغني بالزخارف شكل (١٢) وتتفاوت ألوانها بين الأحمر القاني وكذلك الأصفر والأخضر والأبيض وتأتي زخرفته على النحو التالي :

الذيـــل :

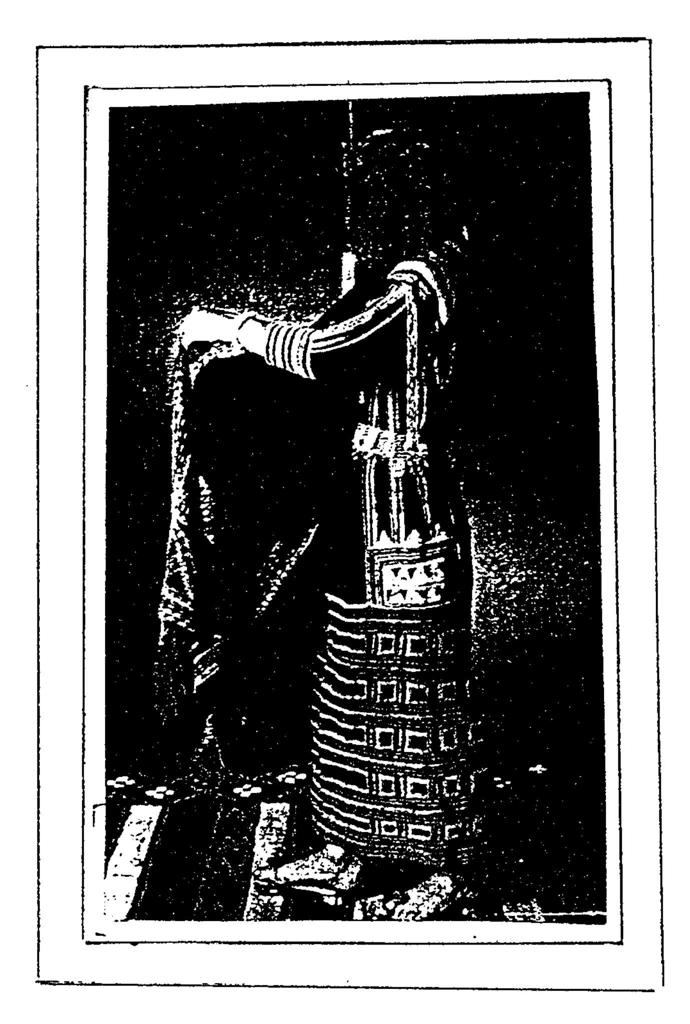
أفريز عريض بعض الشئ من اللون الأحمر القانى يطلق عليه بدو المنطقة الغربية **الفتله أو الحبال** وذلك لأن هذه الزخارف تمتاز بالطول الشديد مقارنه بالسماكة ثم يلي ذلك عشرة أفاريز أفقية تأتى بالتبادل على النحو التالي :

افريز أفقي يحصر داخله عدد من الخطوط الرأسية التي تعمل على تقسيم المساحة إلى مساحات متباينة « مربعات ، مستطيلات » أفقية ورأسية وكلاً من المستطيل الأفقـــي والمربع يضم تراكباً كلياً للشكل مشابه له أصغر منه مساحة ويفصل بينهما (المربع ، المستطيل) مستطيل رأسي يتوسطه خط (**فتله**) ، أما الأفريز الثاني فيحصر خطين أفقين متوازيين فينقسم الشكل بذلك إلى ثلاث مستطيلات الأول والثالث ضيقا المساحة ويحصر داخل كلاً منهما عدد من الخطوط الأفقية التى تعمل على توزيع مساحته بصورة متوالية بين مستطيلات رأسية وأخرى أفقية يطلق عليها **الغصينـــي** ، أما الأوســـط فيظهر فـــي منتصفه خط أفقى متقطع يطلق عليه **السجافه أو السراج** وتفرض الباحثة أن التسمية الأخيرة مأخوذة من غرزة السراجه .

وهكذا يظل التوالى بين تلك الزخارف حتـــي تصل إلى ما فوق الركبة بقليل حيث تبـدأ الزخـارف الجانبـية للثوب . إلا أنــه عند نهاية زخرفـــة الذيـــل تظهـــر « **الحـبال أو الفتله** » مرة أخرى .

---

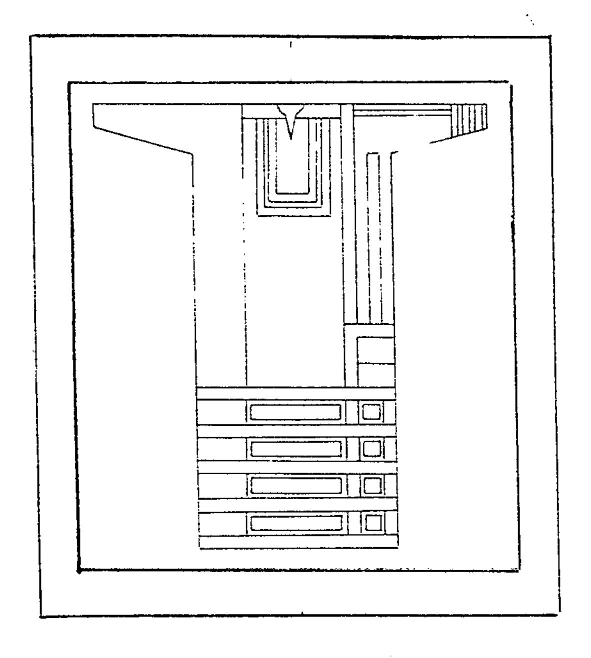
١ ــ بتصرف عن البلادي ، عاتق بن غيث (١٤٠٣هـ) ، مرجع سابق .



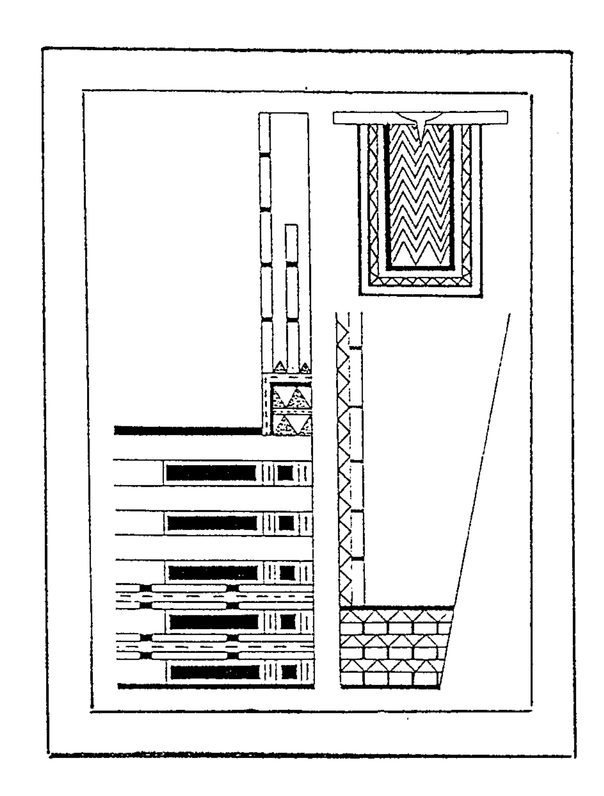
شكل رقم (١٢)

ثوب ناصره

من مجموعة السيدة طاهره السباعي



شكل رقم (١٢/أ)
رسم توضيحي لثوب ناصره



شكل رقم (١٢/ب)
تحليل لزخارف ثوب ناصره

الجانبـــين :

تبدأ من منطقة الوسط بين الركبة والخصر وتكون زخرفتها على النحو التالي : في أدني الجانب ثلاث مستطيلات متراكبه تراكباً كلياً ومتدرجة الأحجام تشترك جميعها في ضلع واحد وذات الضلع ينطبق على الخط الأعلى للأفريز الأخير من الذيل والمستطيل .

والمستطيل الداخلي يحصر في منتصفه خط أفقي يقسمه إلى مستطيلين متساويين وكل منها يحصر خط منكسر « **عرجه عريجه** » ينتج عنه تبادل بين قمة وقاع لمثلثات متساوية الأضلاع . وكذلك تبادل بين أشكال مبرقشة بزخارف تكاد لا ترى إلا على هيئة مثلثات متناهية في الصغر تعرف بـ « **الحبوب** » وأخرى خالية من أى زخارف .

أما المستطيل الثاني لايكاد يري منه إلا أفريز ثلاثي الأضلاع خالياً تماما من الزخارف وهو ذا لون قاني ثم يليه المستطيل الأخير ويظهر منه ذات الأفريز الثلاثي الأضلاع إلا أنه يمر بمنتصفها خط متقطع « **السجافه** » بلون زاهى على أرضية قانية .

ثم يلي ذلك إلى الأعلى سبع مصفوفات رأسية تشترك جميعها في ضلع المستطيل الأخير وتأتي زخارفها بصورة متوالية في المصفوفة الأولى ، الثالثة ، الخامسة والسابعة تحصر كلاً منها مجموعة خطوط أفقية تعمل على تقسيمها إلى مستطيلات متباينة على التوالى وتعرف هذه الزخارف « **بالغصينى** » أما المصفوفة الثانية والرابعة والسادسة تتطابق قاعدة المثلث المتساوى الأضلاع مع ضلعها المتطابق مع ضلع المستطيل وتكون هذه المثلثات متشابهة كسابقتها المبرقشة .

الكـــم :

وتكون زخرفـة الأسـورة على النحـو التـالي : **أفـريز عـريض بعض الشـئ بلون** قاني يحصر داخله مجموعة من الخطوط الأفقية تكون على مسافة متساوية فتنشئ بذلك ست مصفوفات أفقية الأولى منها تحصر عدد من الخطوط الرأسية التى تعمل على تقسيم المساحة إلى مستطيلات متباينة في المسافة « **الغصيني** » يماثلهـا في ذلك المصفوفة الثالثة والخامسة .

أما الثانية فيمر بها خط منكسر « **عرجه وعريجه** » فينتج عن تبادله بين قمة وقاع مثلثات متساوية الأضلاع يماثلها في ذلك المصفوفة الرابعة والسادسة .

وبشكل رأسي على قـدر طول الذراع تأتى مـصـفـوفـتين أحـدهمـا تضم الخط المنكسر ذاته مما يصنع ذات المثلثات المتساوية الأضلاع والثانية تقسمها ذات الخطوط الأفقية إلى مسافات مستطيلة ومتباينة .

الصـــدر:

عبارة عن سبع مستطيلات رأسية متراكبة تراكباً كلياً ومشتركة فى ضلع واحد المستطيل الداخلى منها تظهر مساحته الكلية وعلى الضلع المقابل للضلع المشترك تنطبق قواعد مجموعة الخطوط المنكسرة « **عرجه وعريجه** » والموازية لاضلاع المثلثات وهذا المستطيل كوحدة كاملة يعرف « **بالمسهم** » .

ثم يلي ذلك المستطيل السادس ويظهر منه أفريز رفيع ثلاثي الأضلاع ذا لون قاني ثم الخامس ويكون على ذات الهيئة ولكن بلون أفتح ثم الرابع ويحصر خط منكسر يصنع معه مجموعة من المثلثات المتبادلة بين قمة وقاع فالثالث وهو ذا لون قاني . يليه الثاني ولونه قاتم فالأخير ويكون بذات اللون القاني .

وتقول احدي سيدات القبيلة أنه عادة ما تلجأ النساء إلى الألوان القانية في الأطراف لحبك الشكل وتعني بذلك تحديده وحصره .

البرقــع :

حجاب يستر الوجه يربط إلى خلف الرأس من أعلى الجبين ويطلق عليه البعض مسمى النقاب لان به نقب للعين . ويغلب عليه اللون الاسود .

ويذكر الجادر * أن نساء العراق يطلقن عليه مسمى « البيجه » أو « البوشي » وتذكر الباحثة ان نساء نجد ومنطقة الخليج يسمونه « البيشه » أو « الغطواه » إذا كان خالياً من فتحتا العين .

النموذج الأول :

عبارة عن مستطيل يحصر عدد من الخطوط الأفقية التي تعمل على تقسيم مساحته إلي عدد من المستطيلات المتباينه في المساحة والزخارف شكل (١٣) .

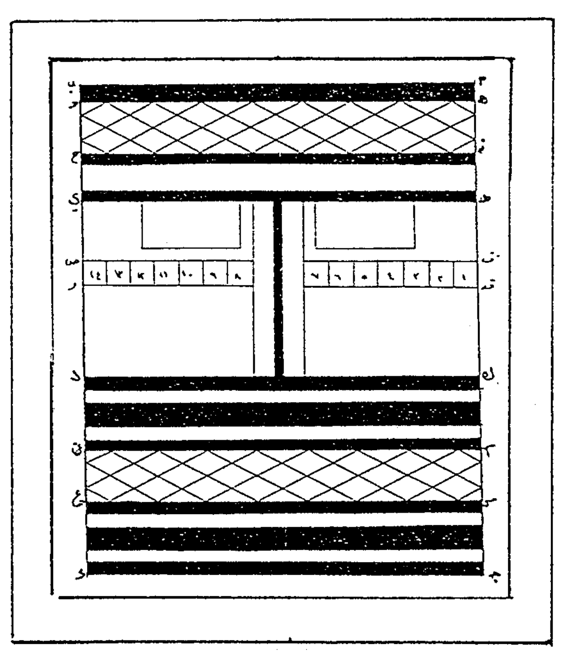
ففي أعلى جزء من البرقع يوجد المستطيل (أ ، هـ ، ب ، و) بلون قاتم وخالي من الزخارف يسمى فتله أو حبال ، ثم يليه المستطيل (هـ ، و ، ز ، ح) ويحصر عدد من الخطوط المنكسره والمتقاطعة والتي ينتج عنها مصفوفات من المعينات يطلق عليها مسمى عونيه أو عوينه ، ثم يلى ذلك المستطيل (ط ، ي ، ز ، ح) ويحصر خطان أفقيان يعملان على تقسيمه الى ثلاث مستطيلات الأول والثالث بلون قاني (الأحمر الغامق) ويعرفا بالفتله أو الحبال أما الأوسط فهو خالي من الزخارف ويسمى بالسهوب ثم يليه مستطيل به نقب للعين ثم المستطيل (ق ، ص ، ف ، د) ويحصر عدد من الخطوط الرأسية والأفقية والتي تعمل علي تقسيم المساحة الى مربعات متوالية (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤) ثم يظهر مستطيل خال من الزخرفة يسمى بالسهوب ، ثم المستطيل (ك ، م ، ل ، ن) وينحصر داخله أربع خطوط أفقية وتعمل على تقسيم مساحته إلى خمس مستطيلات الأول والثالث والخامس بألون قانية وتسمى « الفتل أو الحبال » والثاني والرابع خاليان من الزخارف تماماً ـ السهوب ـ ثم المستطيل (م ، س ، ع ، ن) ويحصر داخله عدد من الخطوط المنكسرة والمتقاطعة والتي ينتج عنها ذات المصفوفة الأولى من المعينات ويتكرر ذات المستطيل المقسم بأربع خطوط أفقية إلى خمس مستطيلات لها ذات الصفات الأولى .

---

١ ـ الجادر : وليد (١٩٧٩م) : مرجع سابق .



شكل رقم (١٣)
البرقع من مجموعة السيدة نصره الحارثي

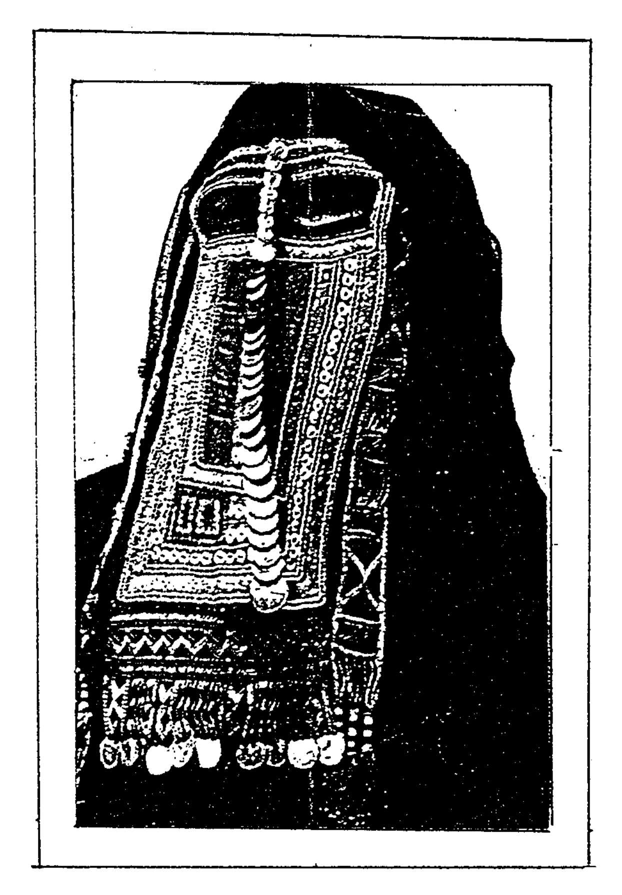


شكل رقم (١٣/أ)
تحليل النموذج الأول للبرقع

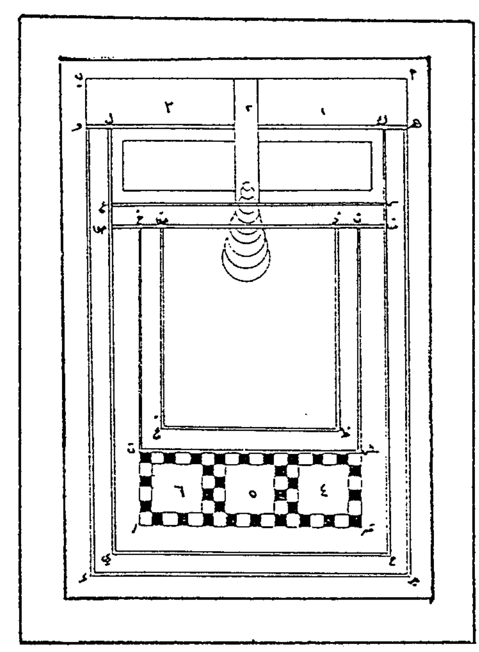
النموذج الثاني :

عبارة عن مستطيل يحصر داخله عدد من الخطوط التي تعمل على تقسيم مساحته إلى عدد من المستطيلات المتباينة في المساحة والإتجاه شكل (١٤) .

وفي الجزء الأعلى منه يمر خط أفقي مزدوج موازي للضلع الأصلي للمستطيل وبذلك يتكون المستطيل الداخلي الأول (أ ، هـ ، و ، ب) . ثم يليها نقب العينين والذي يؤكدها المستطيل الرأسي (٢) الذي يقطع المستطيل الأفقي الأول ومستطيل نقب العينين وينتهي بمجموعة متدرجة من العمله المعدنية ثم يليها مستطيل ضيق ذو أضلاع مزدوجة (س ، ف ، ص ع) وضلعه الأسفل يشترك مع ثلاث مستطيلات رأسية (ف ، ح ، ي ، ص) ، (ث ، ف ، ر ، خ) ، (ذ ، ظ ، غ ، ض) تشترك جميعها في ذات الضلع (ف ، ص) وتتدرج في المساحة وتمتاز بأضلاعها المزدوجة . الأوسط منها يمر به خط أفقي (ش ، ت) يعمل على تقسيم مساحته إلى مربع (ش ، ت ، خ ، ث) في الجزء الأعلى يليه مستطيل افقى (ش ، ق ، ر ، ت) يحصر داخله ثلاث خطوط رأسية تعمل على تقسيم مساحته إلى ثلاث مربعات متساويه (٤ ، ٥ ، ٦) يتوسط كل واحد منها مربع أصغر حجماً والمساحة الفاصلة بين المربع الأكبر والأصغر تحصر داخلها مجموعة من الخطوط الرأسية والأفقية القصيرة التي تعمل على توزيع المساحة إلى مجموعة من المربعات الصغيرة المتساوية المساحة والتي تأتى بالتبادل بين فاتح وقانى .



شكل رقم (١٤)
البرقع من مجموعة سيدة من قبيلة ناصره



شكل رقم (١٤/أ)
تحليل النموذج الثاني للبرقع

الإزار أو « البيرم » :

ذكر دوزى [١] أنها كلمة مرادفة للحبره أو البرود اليمانيه وهو رداء أسود عرضه عرضين تلبسه النساء عند الخروج وتلتحف به وله مسميات عدة في البلاد العربية ففي مصر يسمى (الملايه) أو (الملاء) وفى بلاد الشام (الخراطه) (القنعه التركى) كما يذكر أن نساء مكة الأوائل لبسنه من لون أبيض من الحرير المقلم ـ المخطط ـ وكان هذا النوع يجلب من الهند وهو معرق بالذهب والفضه وأصبحت العباءه تقوم مقامه .

وتعرض الباحثة نموذجين له وذلك لشيوع إستخدامه في قبائل المنطقة الغربية .

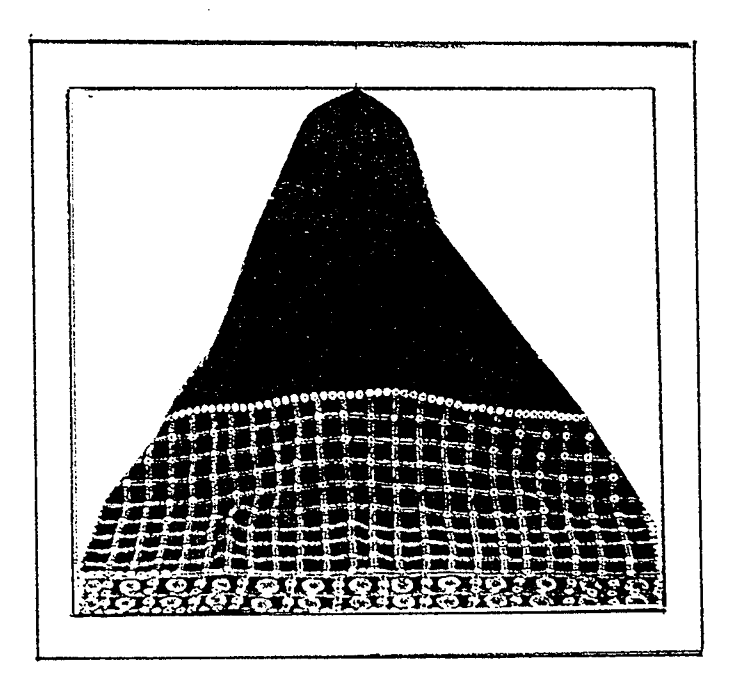
النموذج الأول :

عبارة عن مستطيل أسود (أ ، ب ، جـ ، د) ثلاثة من أضلاعه مزدوجة الخطوط الخارجية ويمر به خط أفقي (هـ ، و) يعمل على تقسيم المساحة إلى جزئين متباينين بنسبة ١ : ٢ شكل (١٥) .

وبذلك يصبح الجزء الأعلى عبارة عن مستطيل (أ ، هـ ، و ، د) خالي من الزخارف والجزء الأسفل يأخذ شكل المربع (هـ ، ب ، جـ ، و) ويحصر عدد من الخطوط الرأسية والأفقية والتي تعمل على تقسيم المساحة إلى مصفوفتين أفقيتين من المستطيلات في الجزء الأدنى منه ثم يعلوها خمس مصفوفات أفقية من المربعات وتمتاز أضلاع الأشكال بتطابقها على بعضها البعض ويشترك معها في هذا التطابق شكل دائرة يكون في الزوايا الأربع للمربعات .

---

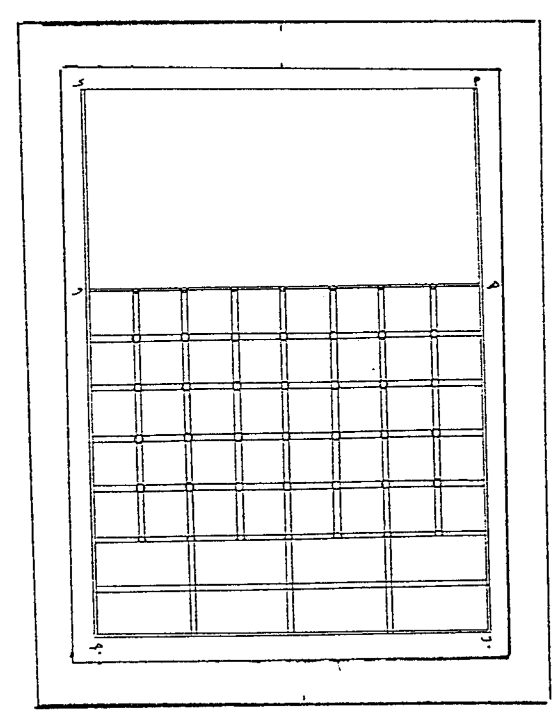
١ ـ بتصرف عن دوزي : رينهارت (١٩٧١م) ، المعجم المفصل في أسماء الملابس ، ترجمة اكرم فاضل ، دار الحريه ، بغداد .



شكل رقم (١٥)

البيرم

من مجموعة سيدة من قبيلة حرب



شكل رقم (١٥/أ)

تحليل النموذج الأول للبيرم

النموذج الثاني :

عبارة عن مستطيلان متباينان في المساحة والطول متطابقان ومشتركان في ضلع واحد شكل (١٦) .

يحصر الداخلي منهما عدد من الخطوط الأفقية والتي تعمل على توزيع مساحته إلى مجموعة من المستطيلات المتباينه في المساحة .

فالمستطيل رقم (١) يحصر داخله خطان منكسران ومتوازيان ينتج عنهما صفين من المثلثات المتساوية الأضلاع والتي تحصر بدورها خط منكسر ذا سماكة تزينه الحبوب أو الطرائق ثم يليه مستطيل رقم (٢) الخالى من الزخارف ويسمى بالسهوب . ثم يظهر المستطيل رقم (٣) ويكون مماثل للمستطيل رقم (١) في مساحته ولكن يختلف عنه في الزخارف إذ تعمل بعض الخطوط الرأسية المنحصرة داخله على توزيع مساحته إلى مستطيلات ومربعات تأتي في صورة متوالية فالمستطيل (١) يحصر خطان منكسران ومتقاطعان فينتج عن ذلك عدد من المثلثات المتساوية الأضلاع والمعينات التي تأتي في صورة متوالية . ويسمى هذا النوع من الزخارف بالحزام ثم يليه مربع يتوسطه شكل دائري يطلق عليه مسمى البقشه * أو الشنوف ** ثم يليه المستطيل « ٢ » ويحصر داخله خطان متوازيان وأفقيان يعملان على تقسيم مساحته إلى ثلاث مستطيلات الأول والثالث منهما خاليان من الزخارف يعرفان بالسهوب أما الثاني ـ الأوسط ـ فيكون بلون قاني لذلك يطلق عليه فتله أو حبال . ثم يليها مستطيل مماثل للمستطيل « ٢ » في مساحته ومسماه ـ السهوب ـ ثم يليه الى الأسفل المستطيل رقم (٤) والذي يحصر داخله خط منكسر يعمل على توزيع مساحته إلى مثلثات متبادله بين قمة وقاع والمرتكز منها على قاعدته يتوسطه مثلث أصغر موضوع بصوره معاكسه للأكبر ويعمل على تقسيم مساحته إلى أربع مثلثات رقم (٧ ، ٨ ، ٩)

---

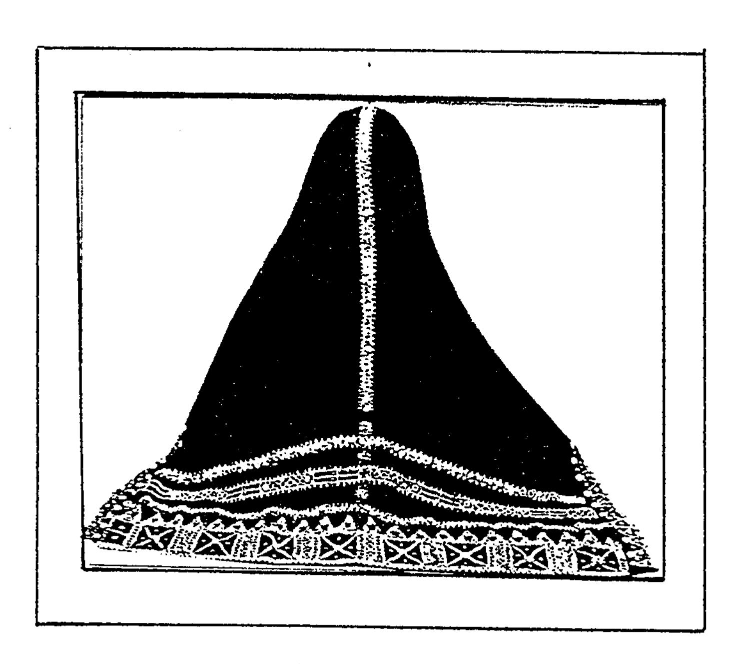
* البقشه : تعادل الصره ، وهى القطعة المربعة التي تجمع أطرافها إلى الداخل فتحزم .

** الشنوف : هو الحلية التي تجمل الأنف ويطلق عليها البعض مسمى الزمام .

مزينه بالحبوب أو الطرائق أما المثلث (٦) فيكون خالي من الزخارف تماماً وبذلك يكون مماثلاً للمثلث الكبير ومعـادلاً له في ذات الإتجاه .

ويلي ذلك مستطيل رقم (٥) والذي يحصر داخله عدد من الخطوط الرأسية التي تعمل على توزيع مساحته إلى مربعات ومستطيلات متواليه ويعمل تعامد القطرين على توزيع المربع الى أربع مثلثات متساوية الأضلاع يتوسط كلاً منها خط قصير تشكل معاً علامة + أما المستطيل فيحصر خطان رأسيان يعملان على تقسيم مساحته إلى ثلاث مستطيلات رقم (١٠ ، ١١) متعادلان في المساحة ومتشابهان في الزخارف حيث تغطى كلاً منهما الحبوب أو الطرائق اما المستطيل رقم (١٢) فيحصر داخله عدد من الخطوط الأفقية والتي تعمل على تقسيم مساحته إلى مربعات صغيرة ومتساوية ويسمى هذا الضرب من الزخارف بالغصيني .

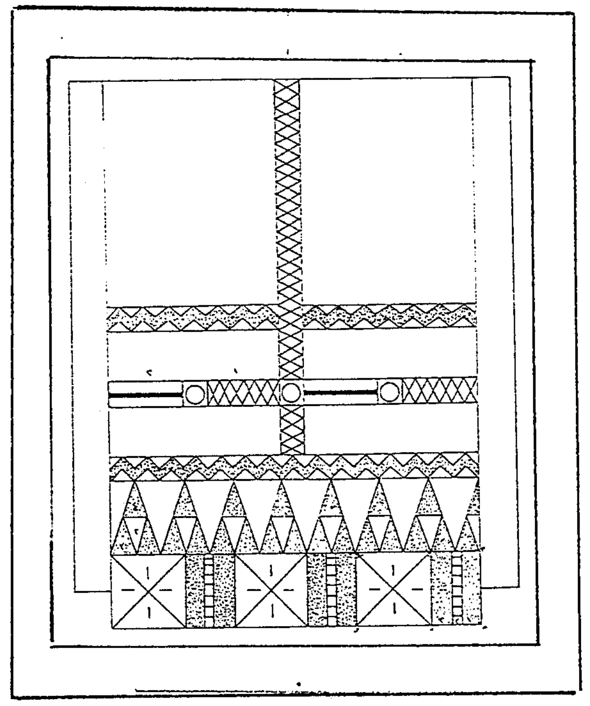
ويتوازى خطان رأسيان من أعلى البيرم وحتى منتصفه إلى الأسفل وبذلك يعملان على تقسيم المساحة إلى ثلاث مستطيلات الأيمن والأيسر منها متعادلان في المساحة والزخارف أما الأوسط منها فيمتاز بالضيق الشديد ويحصر خطان منكسران ومتقاطعان ينتج عنهما ما يعرف بالحزام .



شكل رقم (١٦)

البيرم

من مجموعة سيدة من قبيلة حرب



شكل رقم (١٦/أ)

تحليل النموذج الثاني للبيرم

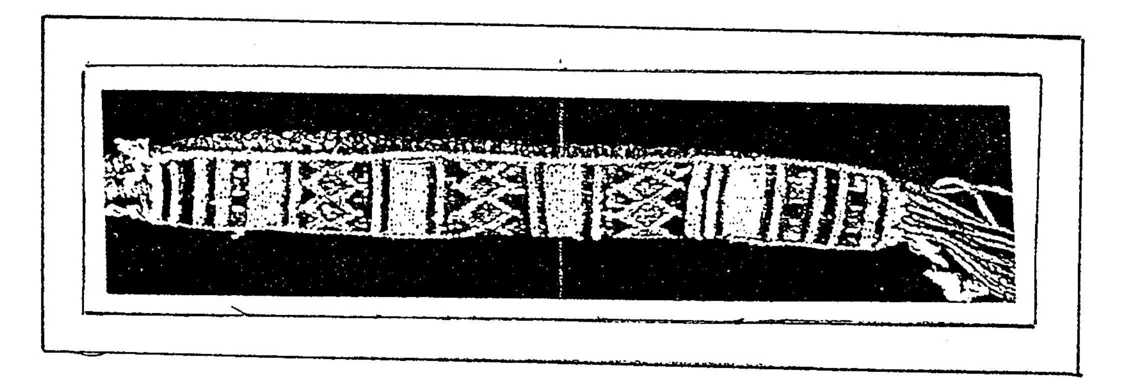
العصابـه :

تطلـق على كل ما يعصـب به الرأس ويجمل سواء كان من القماش المزخرف أو من الحلى الفضيه أو الذهبية وقد يطلق عليها البعض مسمى العقال أو السمط .

النموذج الأول :

مستطيل يحصر عدد من الخطوط الرأسية التي تعمل على تقسيم مساحته إلى مجموعة مستطيلات متباينة المساحة تآتي بصورة متوالية شكل (١٧) .

وهى عبارة عن مستطيل ضيق يمر بمنتصفه فتلة بلون قاتم فتقسمة إلى مستطيلان ضيقان جداً يزين كلاً منهما الحبوب أو الطرائق ثم يليه مستطيل آخر يحصر عدد من الخطوط الأفقية التي تعمل على تقسيم مساحته إلي مستطيلات صغيرة جداً تعرف بإسم الغصيني ثم يلي الغصيني مستطيل كبير تزينه الحبوب ثم يظهر المستطيل الأول الذي يمر بمنتصفه الفتله ويكون بذات الصورة الأولى ثم يلى ذلك مستطيل يماثل المستطيل الكبير في المساحة تمر به عدد من الخطوط المنكسره ـ عرجه عريجه ـ بصورة رأسية ومتقاطعة فينتج عنها عدد من المعينات وتسمى بالحزام وينتهي أحد الطرفين بشكل نصف دائري والطرف الآخر بمجموعة أهداب ويعمل كلاهما على جمع العصابه على الرأس بشكل جيد .

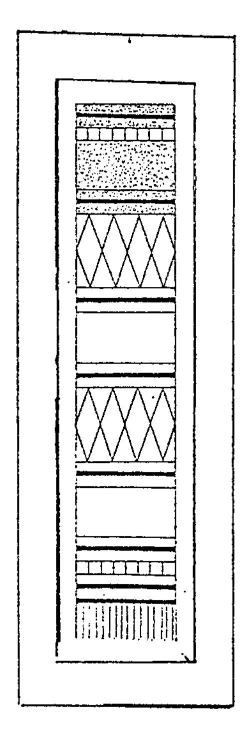


شكل رقم (١٧)

العصابه　　　من كتاب Topham : Jhom

Traditional Crafts of S. A.

Stacey International . London .



شكل رقم (١٧/أ)

تحليل النموذج الأول للعصابه

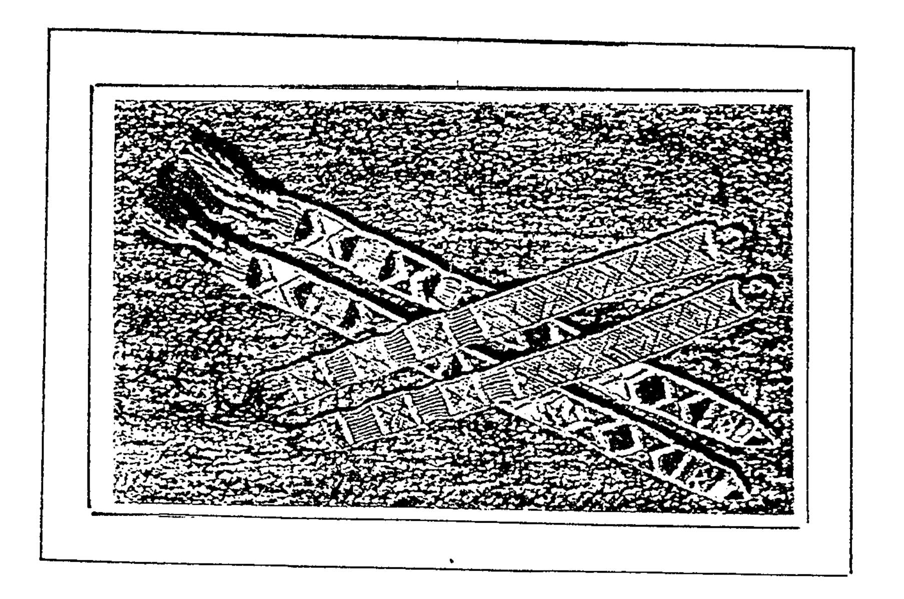
النموذج الثاني :

عبارة عن مستطيل يحصر عدد من الخطوط الرأسية التي تعمل على تقسيم مساحته إلى ثلاث مستطيلات بنسبة ١ : ٢ شكل (١٨) .

ويكون الأول والثالث منهما متعادلان في المساحة والزخارف التي تأتي على النحو التالي :

عدد من الخطوط الرأسية تنحصر داخل كل مستطيل فتعمل على تقسيم مساحته إلى ثلاث مستطيلات الأول والثالث يحصر كلاً منهما تسع خطوط أفقية فينتج بذلك عشرة مستطيلات أفقية ضيقة أما الأوسط فيتعامد داخله القطرين وبذلك تقسم مساحته إلى أربع مثلثات كل أثنان منهما متقابلان ومتعادلان في المساحة فالأعلى والأدني تزينهن الحبوب والجانبيان خاليان من الزخارف .

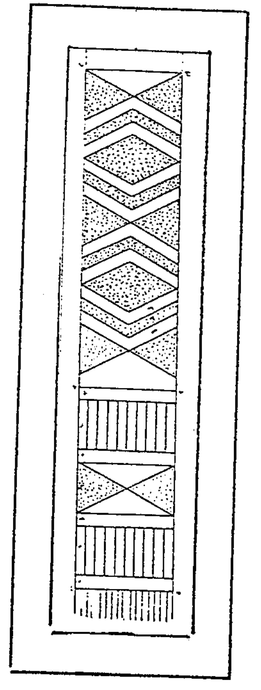
والمستطيل الكبير (د ، جـ ، هـ ، و) يحصر عدد من الخطوط المنكسره المتقاطعة والمتوازية والتى ينتج عنها عدد من المعينات في صورة متوالية ومتراكبة تعرف جميعها باسم الحزام أو العوينيه وتزين بالحبوب والفواصل التي بينها خالية تماماً من الزخارف .



شكل رقم (١٨)

العصابة

من مجموعة سيدة من قبيلة ناصره



شكل رقم (١٨/أ)

تحليل النموذج الثاني للعصابه

ولم يقتصر دور عملية الحصر التي قامت بها الباحثة على مجموعة الأزياء على تحديد مواضع الزخرفة فحسب بل اسهمت أيضاً في التعريف ببعض مسميات هذه الزخارف والتوصل إلى لغة التعبير التى استخدمتها النساء للتعبير عن بعض أفكارهن والتى تحولت بمرور الزمن من طابعها الوقائي إلى طابع فنى بحت ولعل أهم هذه الزخارف .

١ ـ عرجه عريجه :

عبارة عن مستطيل يحصر داخله خط منكسر فينتج عن ذلك مجموعة من المثلثات المتساوية الاضلاع والمتوالية بين قمة وقاع شكل (١٩) وقد وجدت ذات الزخارف على المباخر ودوارق * الزمزم .

٢ ـ السجافه أو السراج :

مستطيل ضيق المساحة يحصر في وسطه خط متقطع . وسمى بهذا الاسم لأنه يشبه غرزه السراجه شكل (٢٠) .

٣ ـ الغصيني :

مستطيل ضيق المساحة يحصر داخله عدد من الخطوط « الرأسية أو الأفقية » والتي تعمل على تقسيم المسافة إلى مستطيلات متباينه . شكل (٢١) وجدت في زخرفة الحلي الذهبية وخاصة البناجر . **

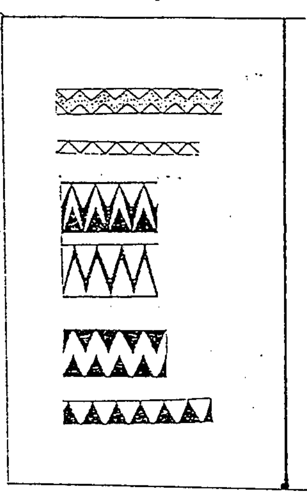
٤ ـ فتله أو حبال ، البدحه :

مستطيل ضيق المساحة وخالى تماماً من الزخارف وقد يكون ذا لون قاني شكل (٢٢) .

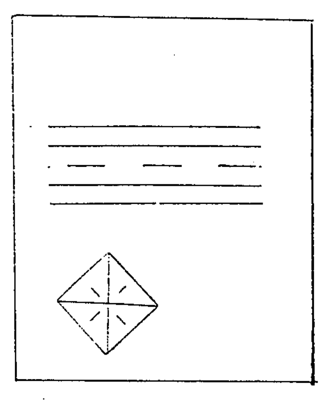
---

* دوراق : جمع دورق وهو اناء من الطين يحفظ فيه الماء وخاصة ماء زمزم .

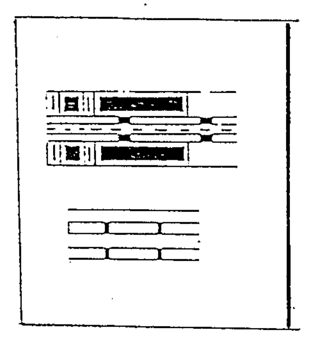
** البناجر : جمع بنجره وهى لفظ عامي لحلية ذهبية ـ الأسورة ـ أو السوار .



شكل رقم (١٩)



شكل رقم (٢٠)



شكل رقم (٢١)

٥ ـ الضليعه ، الجريرة ، المشط :

أفريز عريض يحصر عدد من الخطوط التى تعمل على تقسيمه إلى مستطيلات ضيقة المساحة جداً تأتي بالتبادل بين قاتم وفاتح شكل (٢٣) .

٦ ـ السهوب :

وتسمى البدحه أو العفراء وهى عبارة عن مستطيل ذا مساحة واسعة بعض الشيء خالي تماماً من الزخارف ويكون في الغالب ذا لون فاتح شكل (٢٤) .

٧ ـ حزام :

يطلق على مجموعة المعينات الناتجة من تقابل خطين منكسرين أو تقاطع عدة خطوط منكسره داخل مستطيل شكل (٢٥) وقد يكون سمي بذلك لأنه شاع إستخدامه في الحلي الذهبية التى تزين النساء بها خصورهن .

٨ ـ عونيه أو عوينيه « التحويله » :

تطلق على الشكل المعين إذا كان مفرداً أو جاء في عصابة الرأس . وقيل أن السبب في تلك التسميه أن النساء كن يضعنها في عصبهن لادرء العين الحاسدة وكذلك يطلق على الحجر الأزرق « الفيروز » أو أي حلي تشتمل عليه شكل (٢٦) .

٩ ـ البقشه أو الشنوف :

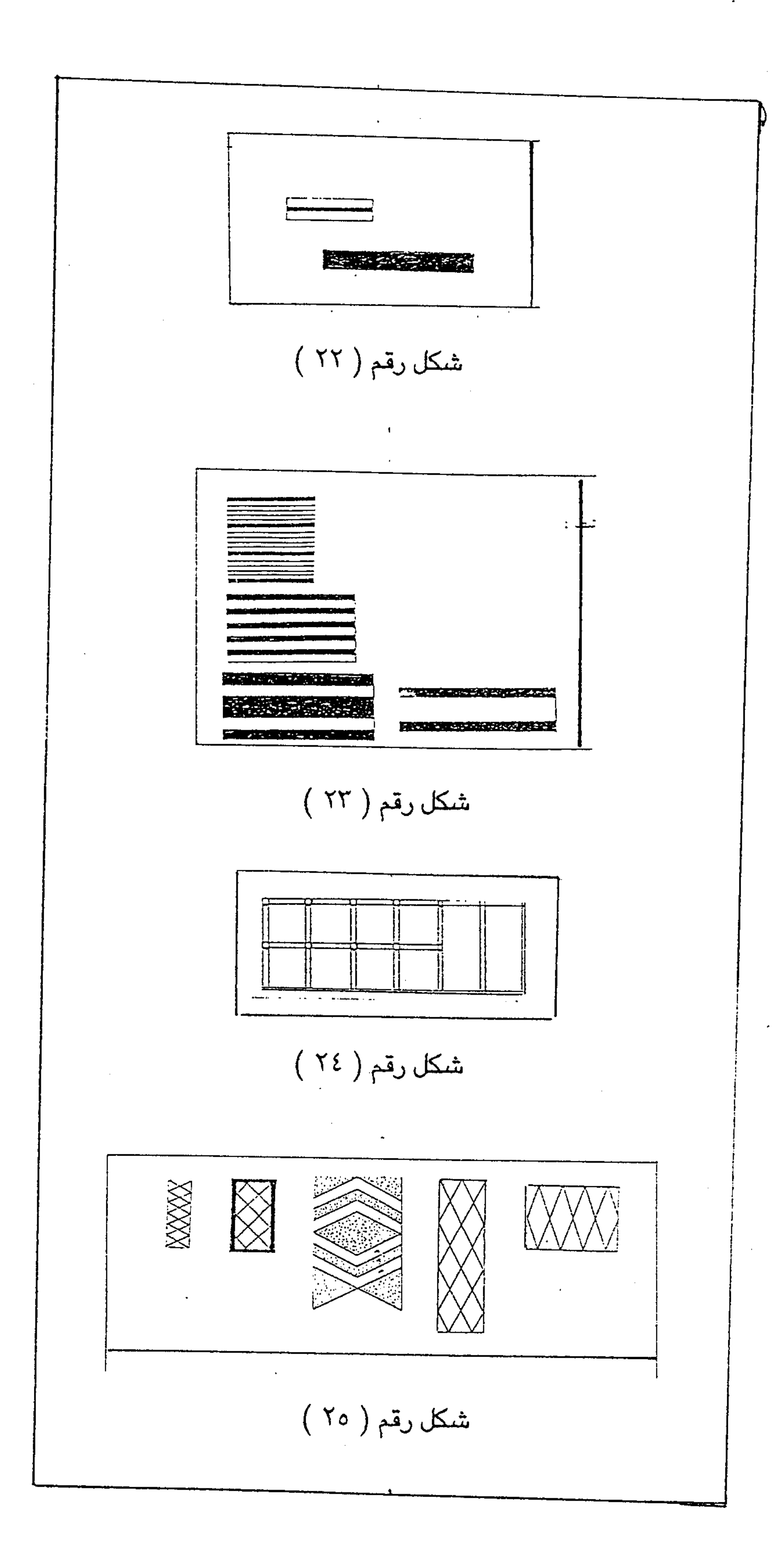
شكل مربع يضم في وسطه شكل دائرى شكل (٢٧) وجدت ذات الزخارف على الأبواب الخشبية وبعض الصناديق .

١٠ـ الحبوب أو الطرائق :

تطلق على مجموعة الزخارف الدقيقه المحصورة داخل شكل هندسي شكل (٢٨) وقد وجدت مثيلاتها في زخارف الصناديق الخشبية ـ الملكك ـ .

١١ـ المسهم :

يطلق على الشكل المستطيل حينما يضم عدد كبير من الخطوط المنكسره والمتواليه والمتوازيه شكل (٢٩) .

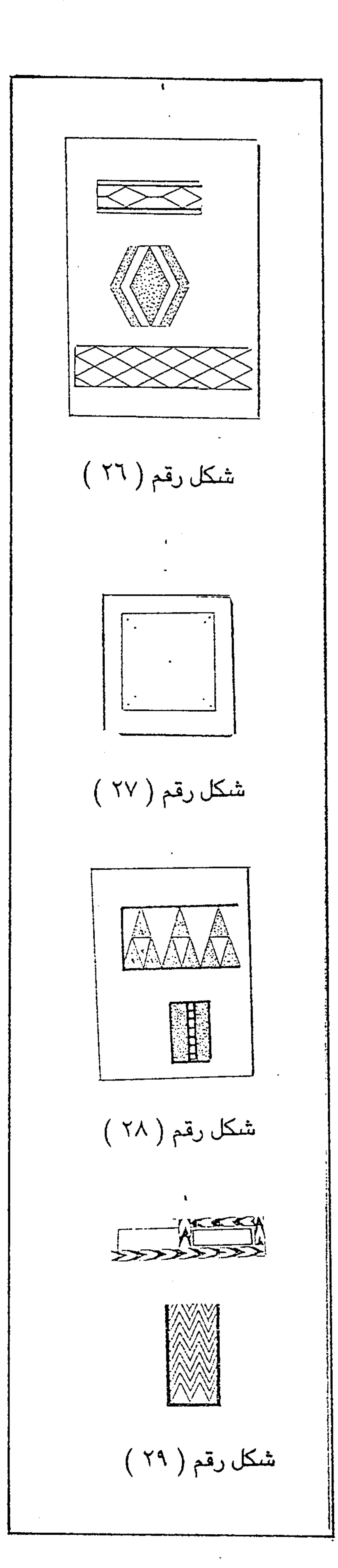


شكل رقم (٢٢)

شكل رقم (٢٣)

شكل رقم (٢٤)

شكل رقم (٢٥)



شكل رقم (٢٦)

شكل رقم (٢٧)

شكل رقم (٢٨)

شكل رقم (٢٩)

١٢ـ الحنبليه :

يطلق على المربع الناتج من تجاور (تماس) زوايا القاعده لمجموعة من المثلثات المتساوية الأضلاع شكل (٣٠) وقد وجد ذات الشكل في زخرفة المنسوجات (كالسجاد والمخلا) .

١٣ـ النجمي :

وهى ما ترسمه النساء على شكل النجمة (الخماسي) على ملابسهن شكل (٣١) وقد وجدت في زخارف الحلي الذهبية وخاصة الخواتم .

١٤ـ الشمسية :

يطلق على الدائرة المحاطة بمجموعة من المثلثات المتناهية في الصغر شكل (٣٢) وقد وجدت في زخارف الصناديق والأبواب الخشبية وكذلك الحلي الذهبية .

كما أسهمت عملية الحصر في توضيح النظم البنائية التي قامت عليها زخرفة تلك الأثواب فقد أعتمدت النساء على :

١ ـ التكرار :

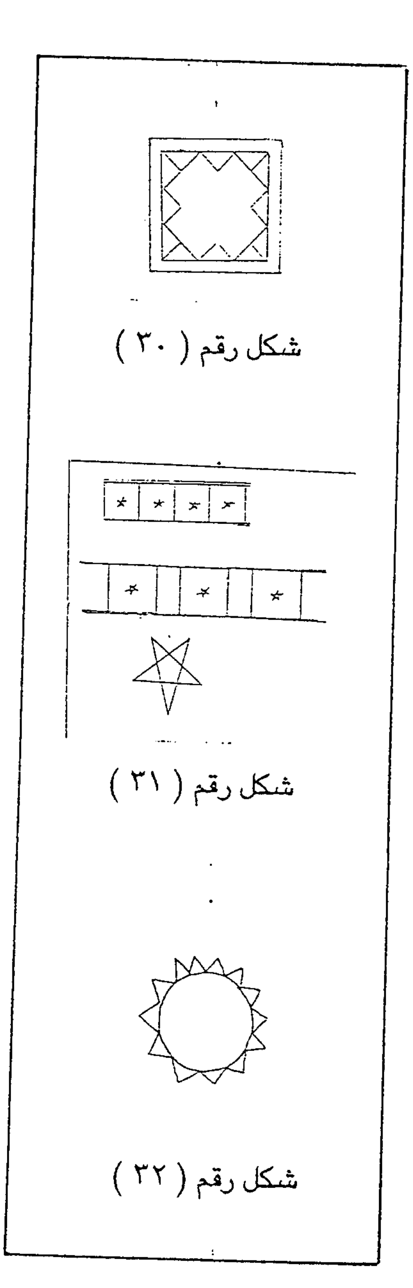
ويأتي ذلك بترديد الوحدة الزخرفية في مواضع عدة من الثوب .

٢ ـ التوازن :

وتلجأ إليه النساء لأغراض تقنية بحته أولها إيجاد التناظر بين الجانبين والكمين في الثوب .

٣ ـ الإيقاع :

ظهر بصورة واضحة حين تكررت الوحدة الزخرفية بإنتظام ثابت مع الفواصل ويعد هذا الإيقاع من النوع الرتيب .



شكل رقم (٣٠)

شكل رقم (٣١)

شكل رقم (٣٢)

الخلاصـــة :

من خلال الفصل الثالث قدمـت الباحـثة تعريف بالأزياء النسائية الشـعبية والتسلسل التاريخي لتطورها . كما قامت بتحليل زخارف هذه الأزياء ومنها استخلصت بعض النظم البنائية القائمة عليها تلك الزخارف . والتي سوف تكون فيما بعد أساس لتجربة الباحثة وهي :

١ ـ **عرجه عريجه** : وهى عبارة عن مستطيل يحصر داخله خط منكسرا .

٢ ـ **السهوب** : وهى المساحات الهندسية (مربع ، مستطيل) الخالية من الزخارف .

٣ ـ **حزام** : وهى الأشكال (معينات) الناتجة من تماس خطين منكسرين أو من تقاطع عدة خطوط منكسرة داخل شكل هندسي .

الفصل الرابع

التصميم بجوانبه المختلفة

تمهيد :

تختلف دراسة عناصر التشكيل في الطبيعة عنها في العمل الفني كثيراً فهما لايتطابقان رغم وجود عنصر واحد يضمهما فمثلاً عند دراسة بيت العنكبوت على سبيل المثال بالقلم الرصاص أو الحبر الشيني يتم التعرف على القوانين الهندسية وراء إنتظام النسيج الشبكي حتي يتمكن الرائي أن يدرك جماليات خطوطه المستقيمه والإيقاع المضطرد للفراغات ذات الهيئة المربعه والمستطيلة فيه ويلاحظ إن ما رسم لايتطابق كلية مع الأصل الطبيعي إلا أنه من المحتمل أن يكون هنالك تشابه وليس تطابقاً بينهما وهذا إن دل على شئ فانما يدل على أن لغة الفن ماهي إلا نتيجة لمعالجة الفنان لخامات لاتتطابق إلا مع نفسها . كما هو قائم في الأصباغ اللونية والخامات المتعددة كالمعادن ، البلاستيك ، الخشب ، الأسلاك والورق إذن العمل بعناصر الفن يرتبط بما يمكن اكتشافه في تلك الخامات المتعددة والتى يعبر بها كلغة للتشكيل الفنى .

لذا تتفق الباحثة مع المختصين * في هذا المجال على أن لكل عنصر من عناصر التشكيل خواص شكلية مميزة ومحدده إلا أنها لاتظهر قيمتها الفنية خارج العمل الفني . أي أن هذا العنصر يعتمد على علاقاته الجمالية مع العناصر الأخرى ، حيث أنه يعد كالحروف بالنسبة للكتابة لايكون هناك معني للحرف مفرداً وإنما بدخوله في علاقات مع باقي الحروف يكون كلمة ثم جملة مفيدة .

هكذا الحال أيضاً فى العنصر التشكيلي عندما يدخل في علاقة مع غيرة من العناصر في تشكيل أو تركيب واحد مما يجعل له كتركيب شكلي وحده ذات قيمة فنية تستند إلى مجموعة العلاقات بين العناصر المستخدمة مما يمكننا من تقييم العمل ككل سواء بالقبول أو الرفض .

---

* المختصين : وتقصد بهم الباحثة الفنانين والمعنيين المهتمين بدراسة عناصر التشكيل .

ولما كان مجال هذا البحث يتناول العناصر الداخلة في إعداد تصميمات ذات بعدين ، فسوف تتناولها الباحثة تفصيلاً بعد أن تقدم لها من خلال تعريف ميكانيكية الرؤية البصرية وقوانين الإدراك البصرى ، لما لها من أهمية باعتبارها الأساس الذى تنطلق منه ردود أفعالنا الجمالية ازاء الأشياء أو الأعمال الفنية . وقد قسمت هذه التعاريف إلى ثلاث أقسام :

أولاً : **الجانب الفسيولوجي في دراسة التصميم :**

١ ـ المجال المرئي .

٢ ـ فسيولوجية الرؤيه ومتغيرات التصميم .

٣ ـ التأليف بين الخواص المتباينة للأشكال في تعريف التصميم وعملياته .

ثانياً : **الجانب السيكلوجي في التصميم :**

١ ـ التنظيم البصرى للأشكال .

٢ ـ الأشكال الخادعة للرؤية البصرية .

٣ ـ تخطيط أنشطة الإدراك والتفكير (أي العملية الإبداعية) .

ثالثاً : **الجانب الموضوعي في دراسة التصميم :**

١ ـ الوحدة العضوية بين عناصر العمل الفني .

٢ ـ سطح العمل الفني .

٣ ـ تقسيم سطح العمل الفني .

٤ ـ عناصر التصميم .

٥ ـ اساليب ترابط المساحة .

وستقوم الباحثة بإيضاح كل جانب على حده معتمدة على رأى العلم في كلٍ من الجوانب :

أولاً : الجانب الفسيولوجي في دراسة التصميم :

ينقسم الجانب الفسيولوجي إلى ثلاث مجالات ستتناولها الباحثة دون إسهاب للتعريف بها وبدورها لما له من أهمية وأثر على رؤية المصمم وبالتالي أعماله وفكره .

١ ـ المجال المرئي :

وجود الضوء يعد الشرط الأساسي لعمل حاسة البصر حيث أنه المتسبب في الإحساس بالأشياء إذ أن إدراكنا للأشياء يعتمد على الضوء الذى تعكسه سطوحها في موجات غير مدركة تختلف من حيث النوع والكم وذلك من شكل إلى آخر ، وقد ذكر الباحثون في هذا المجال أنه لايمكن إدراك الشكل إلا باعتباره لوناً فلايمكن الفصل بين مانراه كشكل وبين مانراه كلون حيث أن اللون يعد المظهر الخارجي للشكل .

وقد ذكر الباحثون المختصون في اللون أن الموجودات ليس لها ألوان إلا أن لها خاصية إمتصاص بعض إشعاعات الطيف فيكتسب الشكل لون الإشعاع الذي يعكسه .

ومن هنا كان الإختلاف في الموجات المنعكسة على سطوح الأشياء إلى مركز الأحساس هي السبب في إدراكنا لها فلو أن تلك الموجات تشابهت لما أدركنا إلا نمطاً واحداً لايتغير ولما شاهدنا كل هذا الإختلاف فيما يحيط بنا ، وبناء على ماسبق وجب علينا أن نراعي أنه لإدراك حدود هيئة أو شكل يجب أن يكون هناك إختلاف بينه وبين المجال المرئي المحيط به .

٢ ـ فسيولوجية الرؤية و متغيرات التصميم :

من التركيب الداخلي للعين تتضح المنطقة التى تسقط عليها صورة المرئيات والمسماه بالشبكية تلك الشبكية الحساسة للضوء هي التي تنقل الدفعات العصبية للشكل إلى مؤخرة قشرة المخ عن طريق العصب البصرى الذي يقع في مؤخرة المقله وتتكون تلك الشبكية من بضع ملايين من الخلايا العصبية المتخصصة والتى يكون

بعضها مؤازراً للبعض الآخر في وضع يشبه وضع أعواد الثقاب داخل العلبة . هذه الخلايا تحوى مواد كيمائية تتأثر بالضوء ، فعند سقوط حزمه ضوئية عليها ينتقل التفاعل الكيميائي المثار في هذه الخلايا إلى المخ على شكل دفعات عصبية حيث يقوم المخ بترجمتها للصورة الأصلية للشئ المرئي .

ولتتمكن العين من آداء وظيفتها فى ظروف مختلفة نجدها تحتوى على مجموعتين من الخلايا العصبية ، أحدهما مخروطية الشكل تلتمس الضوء الساطع ، وأخرى إسطوانية وتلتمس الضوء الخافت . وهاتان المجموعتان تمكننا من الرؤية في جميع الظروف الضوئية ، كما تساعد الخلايا المخروطية في أبصار رؤية الألوان والتمييز بينها ، أما إذا ما خفتت الإضاءة فأن الخلايا هنا تفقد حساسيتها تجاه الألوان وتعمل الخلايا العضوية الأخرى والتى تستجيب للأبيض والأسود وحدهما مع عدد من خلايا اللون الرمادي الذي هو خليط منهما .

وقد ذكر استاذ التشريح Grant في كتابه [1] ان الخلايا المخروطية ذات أنواع ثلاثة يحوي كل منها مادة تتفاعل مع لون واحد من الألوان الثلاثة «الأحمر ، الأخضر ، الأزرق » وهى الألوان الأولية للضوء إذا ما امتزجت ثلاثتها وعلى هذا فأن الضوء الأبيض ينبه الأنواع الثلاثة من الخلايا اللونية أما غيره من الأضواء فلاينبه إلا نوع واحد أو نوعين .

من هنا نجد أن الأساس الذي يعتمد عليه المصمم في عمليات التشكيل الفني هو التباين الذي يمكن إحداثه في خواص الأشكال وهو مجال واسع لاتحده حدود أمام الإبتكار كحدود الأشكال ونسب المساحات والمسافات والعلاقات الضوئية واللونية وتوزيعات الفاتح والغامق والساطع والشاحب والقاتم وعلاقة بعضهم ببعض فى المجال المرئي الواحد ممايسهم في إثراء مجال المتغيرات التى يعالجها الفنان لإبراز أفكاره في عمل فني مرئي .

---

1 - Grant : J. C. (1972) Grant,s Atlas of Anatomy . The Williams & Wilkins Co. Baltimore , P. 520 .

٣ ـ التأليف بين الخواص المتباينة للأشكال في تعريف التصميم وعملياته :

إن وجود اختلافات في خصائص الأشكال خارج العمل الفني تعني وجود كم من المعرفة الشكلية غير المنظمة للمصمم مما يدفعه إلى إيجاد قدر منظم من الوظائف الجمالية لكل خاصية شكلية لتسهم بعلاقاتها مع باقي الأشكال بخصائصها المستخدمة في بناء العمل الفني وذلك لإيجاد حلول جديدة لمشكلات إنتاج العمل الفني والتي تعد منطلقاً لتحريك التفكير الإبتكاري .

من هذا المنطلق عرّفت الدراسات الحديثة التصميم على أنه خطة عمل تنفذ بإرادة واعية لإنجاز عمل فني محدد [١] .

---

١ ـ شريف : فريال . عبدالمنعم (١٩٧٩م) ، مرجع سابق .

ثانياً : **الجانب السيكلوجي للتصميم :**

أكدت بعض الدراسات والبحوث التى أجراها المختصون في علم النفس على أن هناك تفاوت في كمية الطاقة العصبية التى يتطلبها إدراك الأشكال .

فالعقل ميال إلى كل ماهو مبسط ثم ينبه إلى الأعمق من الأشكال وهذه الأخيرة تتطلب المزيد من كمية الطاقة .

فمثلاً الأشكال الهندسية البسيطة (المربع ، المثلث ، الدائرة) لايجد العقل صعوبة في إدراكها في حين أنه يجد ذلك عند تعامله مع الأشكال المتضافرة والتى تحتاج إلى كمية من الطاقة أكبر من سابقتها .

وهذا ما أكدته نتائج دراسة كلاً من ليلي وتايلور حيث جاء فيها إن هناك سهولة فى إدراك وتذكر الأشكال الهندسية ومعالجتها معالجة ذهنية من خلال إكتشاف نظم وعلاقات توزيعها » . [١]

وللأشكال الهندسية القدرة على أن تتولد وتتضاعف وتشيّد مفرداتها في عدة نظم محكمة ومتنوعة ومرجع هذا كله إلى دور الإدراك البصرى في معرفة واكتشاف نوع العلاقة التشكيلية بين العناصر والتى تتضح من خلال النقاط التالية :

التنظيم البصرى للأشكال :

بعد أن تناولت الباحثة فسيولوجية الرؤية وعمليات تحول الضوء المنعكس عن سطوح الأجسام إلى طاقة كيميائية في الخلايا العصبية لشبكية العين والتى يقوم العصب البصرى بدوره بنقلها إلى المخ ليترجمها إلى معرفة محدوده بالنوع والحجم والمسافة ونوع ردود الفعل الواجب إتخاذها إزاء ذلك الشكل المرئي .

---

١ ــ أبو حطب : فؤاد (١٩٧٢م) ، أفاق جديدة في علم النفس ، عالم الكتب ، القاهرة ، ص ٢٣٥ .

تلى ذلك ما جاء في دراسات علم النفس الإدراكي وخاصة نظرية الجشتالت التي فسرت العمليات اللإرادية السريعة جداً والتى يقوم بها العقل في إعادة تنظيم الموجات البصرية التى يستقبلها وبالتالى يدركها كأشكال أكثر نظاماً وأسهل فهماً تبعاً لأبسط نظام شكلي مخزون في الذاكرة لخبرة سابقة .

وهذا يؤكده الرأي القائل « ان معاني الأشياء دائماً في علاقاتها مع البعض الآخر وعندما تتغير العلاقة يتغير معها المعني » . [١]

من هذا المنطلق نجد أن العقل يستجيب للمؤثرات التي يستقبلها ويعيد تنظميها وذلك وفقاً للطرق التالية :

التعامل مع الأشكال المتشابهة كوحدة كلية :

إن الأشكال المتشابهة والواقعة في دائرة التركيز البصرى يفهمها العقل كنسق واحد مترابط على الرغم من انفصال هذه الأشكال عن بعضها البعض ، وقد انصب إهتمام الباحثين في سيكولوجية الجشتالت إلى التعرف على العوامل التى من شأنها تحقيق الإحساس بانتماء العناصر المتفرقة لينشأ عنها كل أو هيئة فتوصلوا إلى عدة قوانين لعملية الإدراك البصري ، اعتبرت هي الوسائط المساعدة على إظهار الشكل .

ولعل من أهم خصائص هذه القوانين أنها « تلقائية لاخيار لنا فيها ولانتحكم في حدوثها بل ان جهازنا العصبي ينظم تلك العناصر العديدة في هيئات كلية تلقائية وبصورة آلية » [٢] ، وتتناول الباحثة هذه القوانين تفصيلاً فيما يلي :

١ ـ قانون التجاور أو التقارب :

إن التقارب بين كل نقطتين يؤدي إلى إدراكها كمجموعة واحدة ذات مسار أفقي ، شكل (٣٣) وهذا مايؤكده رياض بقوله « تميل العناصر المتجاورة

---

١ ـ خميس : حمدي (١٩٧٦م) ، نحو معيار موضوعي للفن ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ١٩ .

٢ ـ الرزاز : مصطفى (١٩٨٤م) ، أسس التصميم بين واقعها البنائي وبعدها الإدراكي ، مجلة بحوث ودراسات ، جامعة حلوان ، ص ٥٩ .

إلى ان تكون مجموعات » [١] أو أنها تشكل مجموعـات أو حزم من أشياء بحسـب المسافـــة الزمانـــية أو المكانية التي تفصل بينـها مع ميل المتقارب منها للإنتظام في مجموعة واحدة . [٢]

٢ ـ قانون التماثل والاتجاه :

ويطلق عليه البعض قانون التشابه وفيه تسعي الوحدات المتشابهة في الحجم والشكل والاتجاه واللون إلى تكوين مجموعات لها دلالة شكلية متميزة وعليه فان هذا القانون يعد من أهم العوامل المساعدة في عملية تنظيم الشكل ويدعم صحة هذا القول رأى جاء فيه « ان الأشكال الفنية التي تتميز بتنوع العلاقات الشكلية فيما بين وحداتها ترتبط هذه الوحدات خلال مختلف فعاليات الترابط سواء كان عن طريق الشد الفراغي أو التشابه اللوني أو المتشابهة في الشكل والحجم وهذه الفعاليات التي تعمل علي تنظيم الشكل تنطبق على عملية الإدراك العام كما تنطبق على الشكل المصمم » . [٣]

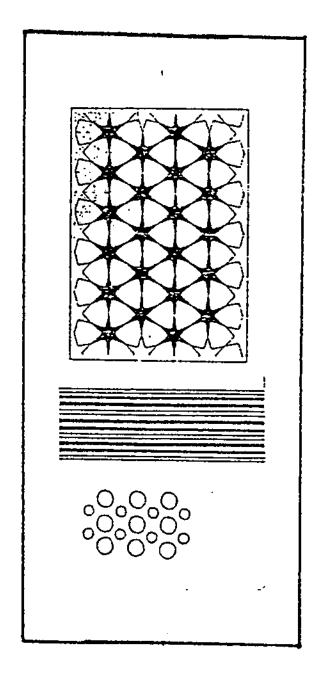
والشكل (٣٤) يوضح قانون التماثل والإتجاه حيث يسهل إدراك الشكل (٣٥) كمجموعات من النقاط والدوائر في إتجاه أفقي بينما يصعب إدراك ذلك الإتجاه الأفقي في شكل (٣٦) حيث يسهل إدراك هذه المجموعة في الإتجاه الرأسي .

---

١ ـ رياض : عبد الفتاح (١٩٧٤م) ، مرجع سابق ، ص ٢١٧ .

٢ ـ بلقيس : أحمد (١٩٨٣م) ، الميسر فى علم النفس التربوي ، دار الفرقان ، عمان ، ص ١٧٦ .

٣ ـ السجيني : زينب أحمد رأفت (١٩٧٨م) ، أسس تصميم المنمنمه الإسلامية في المدرسة العربية وأثره في تدريس مادة التربية الفنية ، دكتوراه ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ص ٤٠٠ .



شكل رقم (٣٣)

قانون التجاور

شكل رقم (٣٤)

شكل رقم (٣٥)

شكل رقم (٣٦)

قانون التماثل

إدراك الأشكال من خلال متوسطاتها التقريبية :

يميل العقل إلى تبسط الأشكال المدركة إلى أقصي حد يمكنه من فهمها حيث يقيم العقل صلات تقديرية حول أجزاء الأشكال أو من خلالها . حتي يمكنه أن يدركها في صيغة مترابطة ذات طبيعة سهلة للفهم يتضح في :

١ ـ قانون الاتصال والشمول :

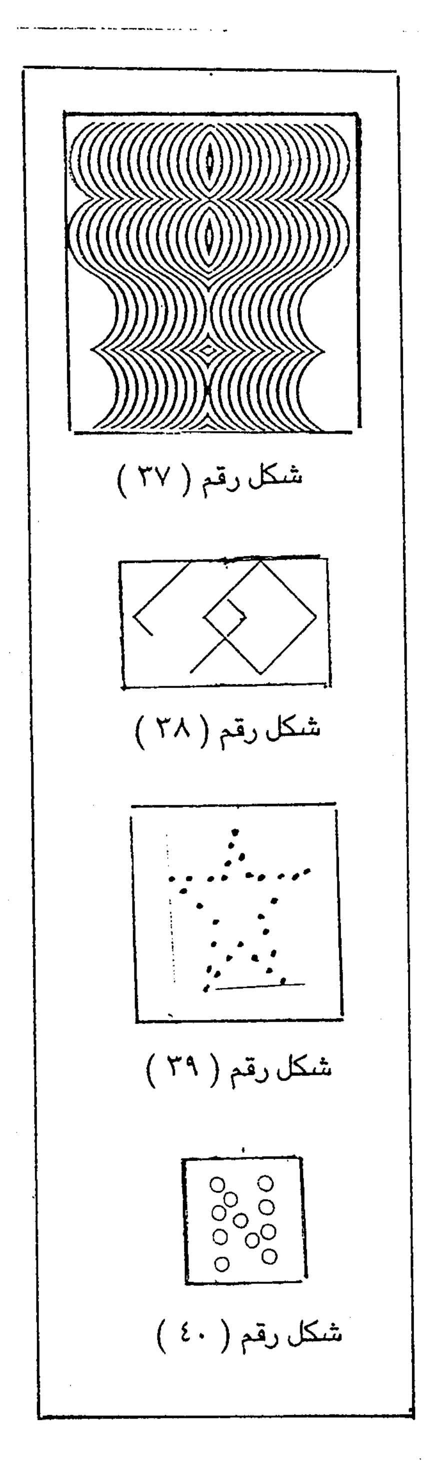
يميل العقل إلى إدراك الخطين الأنسيابي والهندسي المنكسر في علاقة واحدة أكثر من إدراك كل خط على إنفراد كما في شكل (٣٧) .

كذلك نلاحظ ميل العقل إلى إقامة صلة بين النقاط الأربع والتي بينها خط ويدركها كشكل رباعي في علاقة مع شكل رباعي آخر كما في شكل (٣٨) .

وكذلك يظهر ميل العقل إلى إبراز وتأكيد دلالة لمجموعات العناصر الجزئية المدركة ويفهمها وفقاً صدأها ومعناها في نفس الفرد أكثر من إدراكها كنقط سوداء فقط كما في المثال التالي حيث يدركها الفرد كنجمة في شكل (٣٩) .

والأخري يدركها على أنها حرف النون في اللغة الإنجليزية شكل (٤٠) .

كما يميل العقل إلى استكمال الأجزاء الناقصة من الأشكال في حالة وقوعها في مجاله المرئي وهي غير كاملة وذلك إستناداً إلى ماهو موجود في خبراته السابقة من خصائص الأشكال .



شكل رقم (٣٧)

شكل رقم (٣٨)

شكل رقم (٣٩)

شكل رقم (٤٠)

قانون الاتصال والشمول

٢ ـ قانون الإغلاق .

يلجأ الشخص المدرك عادة إلى أكمال النقص الواضح في الواحدات لإزالة أسباب التوتر الناشئة في الهياكل المتطورة تساعده في ذلك خبرته بالكليات الموحدة .

وينص قانون الإغلاق على أن « تسعي الأشكال غير المكتملة إلى إتخاذ صفة الاكتمال وذلك للوصول إلى حالة الثبات الإدراكي » . [١] شكل (٤١)

كما أن هذا القانون يؤكد حقيقة هامة إذ أنه ليس بالضرورة أن يكون الإغلاق تاماً لينتج شكلاً إذ تكفي الدلالة حتى تكمل العين عملية الغلق ودليل ذلك أنه ليس من الضرورة رسم أربعة أضلاع متساوية حتى نتبين أن هذا الشكل مربع إذ يكفي أن نرسم الزوايا الأربع في شكل متقابل حتى تدرك العين أن المساحة المحصورة بينها شكل مربع . في حين أن رسمنا لضلعين متوازيين يعطي إحساس بفراغ غير محدود أو غير واضح المعالم .

وقد استفاد الفنانون التشكيليون من هذه القوانين فقد أنجزوا أعمالاً ابداعية من خلال عناصر تشكيلية بسيطة مستثمرين تلك القوانين الخاصة بالإدراك البصري في إبداعهم .

٢ ـ الأشكال الخادعة للرؤية البصرية :

التعادل بين الشكل والأرضية والخداع البصري :

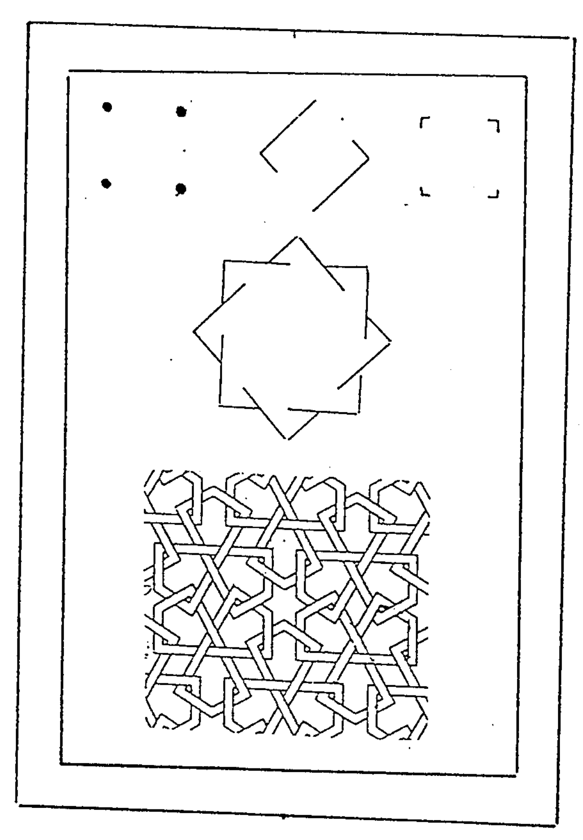
هو فن مستمد من الأشكال الهندسية البسيطة ويأتي كنتيجة لإحكام نظام هندسي ما يتولد عنه إحساس حركي لذا يُعرّف بأنه « شكل هندسي دائب الاهتزاز محكوم بقواعد محددة بفضل التلاعب بالمربعات والمثلثات والدوائر [٢] ويمكن أن يُعرّف في معادلة علمية على أنه « خداع بصري = ضوء + حركة + لون » . [٣]

---

١ ـ خير الله : سيد (١٩٨١م) ، علم النفس التربوي (أسسة النظرية والتجريبية) ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ص ٢٠٨ .

٢ ـ شريف : فريال عبدالمنعم (١٩٧٣م) ، إستخدام الألوان الصناعية المستحدثة في التصوير بالأفرسك ، ماجستير ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ص ٤٠ .

٣ ـ شريف فريال عبدالمنعم (١٩٧٣م) : نفس المصدر ، ص ١٢٧ .



شكل رقم (٤١)

قانون الإغلاق

وقد يذكر أيضاً بأنه « إمتداد للفن الهندسي التجريدي وهو مستمد من الأشكال الهندسية البسيطة . هذا الفن يقوم على بعض الخدع البصرية في عملية الإدراك الحسي وما ينتج عنها من ذبذبات الرؤية التى تحدث بدورها نوعاً من الحركة ويرتبط هذا الفن بقواعد المنظور ونظريات الإدراك لأنه أساس لخلق العمق والحركة وخداع النظر » . [١]

من التعريفات السابقة نجد أن هنالك إجماع على أن الخداع البصرى يحوى حركة ذاتية وهذه الحركة تؤثر أيضاً فى هيئة الأشكال المنتظمة في العمل عن طريق خلخلة النظام الذي تقوم عليه هذه الأشكال . أي بفعل التقارب والتباعد بين الوحدات وهذا بالضرورة يؤدى إلى نشوء أختلاف في المجال المرئي يتولد عنه تباين بين درجة من درجات اللون وكذلك في السطح المرئي والشكل والأرضية .

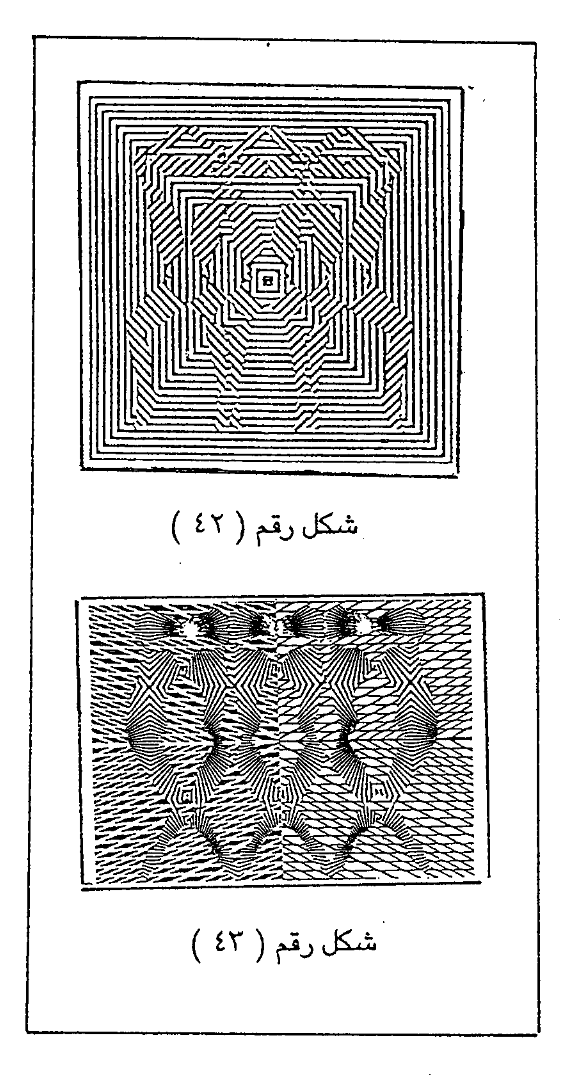
ويختلف الشكل في صفاته المرئية عن الأرضية وبذلك يصبح لكلاً قيمته بالرغم من أن كل منهما يؤثر في الآخر ويعمل التباين على تحديد الأشكال فوق الأرضيات ، فالجزء المنخفض الطاقة هو الأرضية ، أما الأجزاء التى لها القدرة على جذب الانتباه ويوجد لها حدود مميزة تؤهلها أن تكون أشكالاً . شكل (٤٢ ، ٤٣) . [٢]

وقد ظهرت إبداعات فنية جديدة اتسمت أشكالها بأنها تعمل ضد الميول اللإرادية للرؤية حيث تتعادل وتتباين الأشكال والأرضيات ويصعب الفصل بينهما ، والقصد من هذه الأعمال اخراج العملية البصرية من الأنماط العادية وإعطائها مايشبه الصدمة من خلال تنظيمات للخطوط في طابع حركي شديد .

---

١ ـ رفله : عنايات يوسف (١٩٧٥م) ، فن الخداع البصري ، دار التعاون للطباعة والنشر ، القاهرة ، ص ٢٣٠ .

٢ ـ شكل ٤٢ ، ٤٣ . من كتاب ويد . نيكولاس (١٩٨٨م) : الأوهام البصرية فنها عملها ، ترجمة مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد .



شكل رقم (٤٢)

شكل رقم (٤٣)

الخداع البصري

من كتاب ويد : نيكولاس

الأوهام البصرية فنها وعلمها

دار المأمون للترجمة والنشر

إزدواج دلالة الشكل :

اتصف الشكل في معظم المعالجات الفنية بصفة السيادة والوضوح في حين أن دور الأرضية اقتصر على تأكيد هذه السيادة . فجاءت الأرضية كمسطح فراغي يحيط بالشكل .

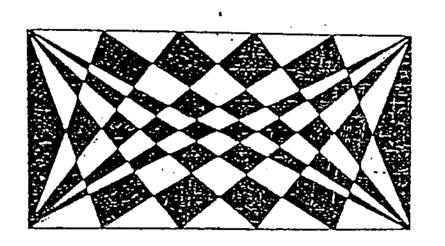
ثم تغيرت هذه الرؤية إذ تأثر الفنان المعاصر بعوامل التطور التقني والمفاهيم الحديثة التى كان لها انعكاس واضح على رؤيته التشكيلية الجديدة .

وبالتالي ظهرت أنماط مغايرة في علاقة الشكل والأرضية وعولجت هذه العلاقة بأحداث ذبذبات في الرؤية أدت إلى أختفاء الحدود والفواصل بين الشكل والأرضية وتبادل المراتب شكل (٤٤) .

والشكل عادة له قدرة على الثبات ومقاومة التغير فاذا ماتساوت الظروف بين الجزئين المرئين « الشكل والأرضية » فأن كل منهما يسعى لإحتواء الآخر وتبادل الرتب فقد يأتي الشكل مبسط فى الوقت الذي تأتي فيه الأرضية زاخرة وهنا يكون الشكل هو ذو الطاقة المنخفضة والأرضية هي ذات الطاقة العالية وقد تنتقل السيادة للشكل ثم تعود للأرضية وهكذا .

التحريف (أو التغير) الهندسي :

ويظهر ذلك في تغير الصيغة المنتظمة للشكل في العقل فقط تحت تأثير عناصر أخري تضاف إلى الصيغة الأصلية حيث يدركها العقل في مجموعها على غير حقيقتها الأصلية المرسومة وعلى سبيل المثال لا الحصر نجد أن الشكل (٤٥) يتضح فيه إنحراف استقامة الخطوط عن مسارها الحقيقي . كما تظهر في الشكل (٤٦) مجموعة الخطوط التى تبدو حلزونية بينما هي في حقيقة امرها دائرة كاملة الإستدارة .

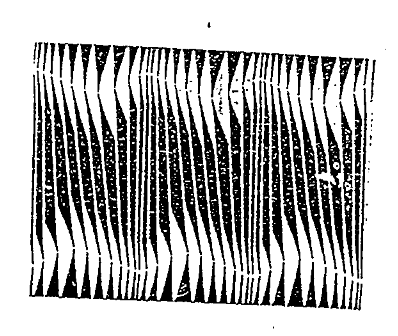




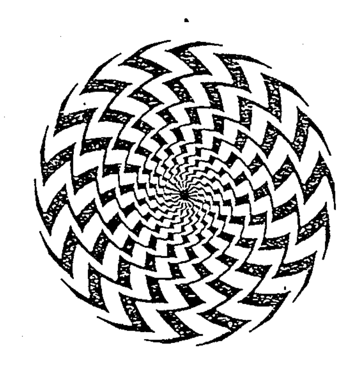
شكل رقم (٤٤)

إزدواج دلالة الشكل

من تصميم الباحثة



شكل رقم (٤٥)



شكل رقم (٤٦)

التحريف الهندسي

من تصميم الباحثة

تخطيط أنشطة التفكير والإدراك :

يقوم الذهن البشري بعمليات ووظائف معقدة يسعي من خلالها إلى المواءمة والتكيف مع محيطه الخارجي ومواجهة المواقف وحل المشكلات .

وهذا كله يتطلب حلول جذرية ، ولذا كانت الحاجة ملحة للتعرف على العمليات العقلية .

وإذ كان الإدراك هو الأساس الأول في العمليات العقلية العليا ووسيلة الأتصال بين الفرد والمحيط الخارجي لما له من دور في إتمام العمليات العقلية حين يحتم علينا موقف ما البحث عن مخرج ، نجدان ذلك يتم عن طريق .

١ ـ المعرفـــة :

هي أحد العوامل الذاتية المؤثرة فى عملية الإدراك ويسميها بعض علماء النفس التجريبي « الألفه » أو « الخبرة » وهي تعني الشئ المألوف أو هو ما للإنسان به عهد أي ماسبق ووجد في خبرته . [١]

وتساعد هذه الخبرة ـ المعرفة ـ على تحديد الحلول لموقف ما حيث تعمل على استرجاع نفس الموقف أو مواقف مشابهة له .

ويكون هنا دور انتقال المعرفة ذا أثر إيجابي بحيث يتمكن الشخص من الاستفادة من خبرة أو تجربة سابقة إذا ما توافرت بين الموقفين عناصر متماثلة مع شئ من المؤامة والتحوير تتيح لنا حل للمشكلة الجديدة وتمثل الكفاءة العقلية أهم عامل فى هذا الموقف ، ثم يأتي بعدها دور الممارسة التى تعمل على تأكيد المعرفة .

---

١ ـ صالح : أحمد زكى (١٩٨٨م) ، علم النفس التربوي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ١٠ ، ص ٤٧٧ .

٢ ـ التجريب والإستكشاف :

هو العمل على إخضاع موضوع ما لمجموعة من الأفكار المقننة ـ المحدودة ـ بغرض الوصول إلى حل جديد .

ويعد هذا الأسلوب الفكري نتاج أو محصلة للتطور الحاصل . وأثره في جميع مجالات الحياة العلمية والفنية وان كان التجريب في مجال الفنون يعد أسلوب إبداعي يستدعي وجود خطوات معينه تسبق انجاز عمل ما . وهو بذلك يهئ العقل والحواس للممارسة الفنية والبحث عن حلول مختلفة في إطار خبرة الفنان وتقديم حلول أخرى مستحدثة .

ويتم ذلك من خلال عمليات الحذف ، الأضافة ، التركيب وقد يتخير الفنان عدد من التكوينات المتنوعة والتي تتناول نفس المفردات كما مكنته حركية الشكل من تغيير اتجاهه بغرض شغل الفراغ بصورة غير روتينية .

ويعد أهم أثر للتجريب في مجال الفنون التشكيلية ميلاد أساليب فنية ممتزجة بأحدث التطورات العلمية ودليل ذلك فن الخداع البصري الذي جاء كنتيجة لإستخدام بعض العلاقات الرياضة وماهية الإدراك عند الجشتالتين .

٣ ـ التفكير :

يعرف التفكير بأنه « إعادة تنظيم ما تعرفه من أنماط جديدة وخلق علاقات جديدة لم تكن معروفة من قبل » . [١]

وهو بذلك يعني عملية تنشيط للعقل بهدف الوصول إلى حل ما وللتفكير هنا أنماط عدة منها المجرد ، الموضوعي العلمي ... الإبتكاري .

وهذا الأخير هو الذي يسعي إلى تقديم الجديد في مجالات عدة وقد يكون أكثر أنماط التفكير إرتباطاً بمجال الفنون ويلزم لذلك توافر :

---

١ ـ خير الله : سيد (١٩٨١م) ، مرجع سابق ، ص ١٠١ .

١ ـ درجة عالية من الإحساس (الأحساس بمشكلة) يكون هو الدافع الأول للبحث عن حل .

٢ ـ درجة عالية من الطلاقة اللفظية ، التعبيرية ، الفكرية .

٣ ـ درجة عالية من الأصالة والخبرة وهى تعني القدرة على إنتاج أكبر عدد من الأفكار .

وفي عملية البحث عن حل قد يلجأ المرء إلى أحد تلك الأنشطة أو إليها جميعاً بهدف الوصول إلى الحل الأمثل وفى أحيانا أخرى تقودنا أحد هذه الأنشطة إلى الأخرى بمعني انه قد تدفعنا الخبرة السابقة إلى تجريب طريقة أو خامة ما للوصول إلى نتيجة ـ شئ مبتكر ـ وبذلك نجد أن نشاط ما يدفعنا إلى الآخر .

وترى الباحثة أنه بعد أن تم تحصيل الجوانب السيكوليوجية للتصميم وجب عليها أن إلى تنتقل إلى جانب آخر ذا أهمية كبرى في العمل الفني ألا وهو الجانب الموضوعي لدارسة التصميم .

ثالثاً : الجانب الموضوعي في دراسة التصميم :

يعد التصميم أحد المجالات المتشعبة في الفن التشكيلي إذ يلجأ الفنان المصمم إلى التعامل مع مجموعة من العناصر والأسس الأولية التى تحقق شئ ما يسعي إليه . ومن هنا سيكون التركيز على الحالات المجردة لعناصر التشكيل وتكاد تلتقي الأعمال الفنية على اختلافها في أسس أولية تعتبر البناء لأي عمل ناجح وهي :

١ ـ الوحدة بين العناصر :

فالوحدة لفظ عام في مجال الفنون التشكيلية فقد تعني وحدة الشكل ، الأسلوب وهذه مجتمعه تخلق في نفس الراءي وحدة العمل الفني . وعرفت بأنها « تجميع للمفرادت في نموذج وتتضمن الوحدة كمدخل للفن الملاءمة أو التجانس أو التآلف الموجود خلال العناصر في التصميم حيث تبدو العناصر خلال الوحدة وقد صارت نموذجاً له تميزه » . [١]

أما الوحدة العضوية فهي توضيح لنوعية العلاقة الوظيفية بين الجزء والكل ، أنها تعبير عن الإتزان بين النمو الداخلي وقوى البيئة المحيطة ، كما أنها تمثيل لقوى الربط بين الأجزاء المكونة لعمل ما ولها القدرة على إيجاد شئ من التنوع في الاتجاهات وبذلك تزيل الرتابة والملل .. وسوف يأتي ذكرها بالتفصيل عند تناول الأسس الانشائية.

٢ ـ سطح العمل الفني :

هي المساحة التي تدرك بصرياً والتى سيتم وضع التصميم عليها مهما كان نوع الخامة . والمساحات تتحدد تبعاً لنسبة العلاقة بين الطول والعرض . فالطابع العام العام للشكل يتأثر بهذه النسب ، كما أن الحدود الأربع للأضلاع لها دور في توجيه الأفكار والعلاقات عند المصمم ويؤكد ذلك دسوقي بقوله « يعلم أن استقرار الإنتباه يتوقف على تنسيق الأشكال مع الأطوال المتضادة » . [٢]

---

١ ـ الخولي : محمد حافظ (١٩٨٦م) ، النظم التحليلية لعنصر النبات كمدخل تجريبي لتدريس أسس التصميم ، دكتوراه ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ص ٦٨ .

٢ ـ دسوقي : محمد (١٩٩٠م) ، حوار الطبيعة في الفن التشكيلي ، مطابع الطوبجي ، القاهرة ، ص ٧٣.

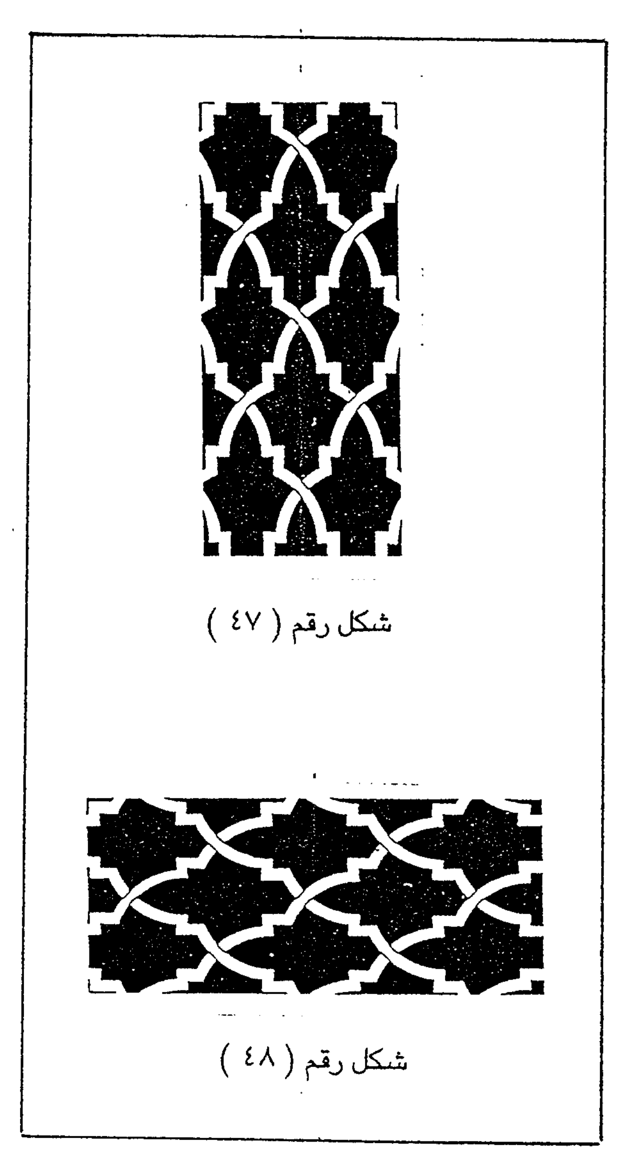
وهو يشير إلى أن التصميم ذو طابع رأسي فى الشكل (٤٧) بينما التصميم في شكل (٤٨) يأخذ الطابع الأفقي ، فيتضح فيه أن تقارب نسبة الأضلاع لا تكفي للتحديد الطابع ، ولكن الأهمية فيه ترجع إلى الأركان ، حيث أن أي خط يقع إلى جانب الأضلاع ويوازى المحور يكون مثيراً للانتباه كما أنه في حالة رسم محوري المربع يؤدي ذلك إلى التناقص أي جعل الإنتباه يتركز في منتصف المربع على المركز الهندسي .

٣ ـ **تقسيم سطح العمل الفني :**

يعتبر تقسيم سطح العمل الفني رؤية نابعة عن ذات الفنان المصمم تنم عن تطور أفكاره من خلال عملية تحديدها ، حيث تحدث تحولات متعددة للتصورات الذهنية قبل صياغتها في شكلها النهائي .

من هذا المنطلق نجد أنه لاقواعد ثابتة لتوزيع الأشكال على السطح وإن كان هنالك بعض التوجيهات العامة التى تؤخذ فى الاعتبار وتعين على التحليل عند مواجهة السطح الخالى . والسطح يتغير تماماً عند وضع أي علاقة عليه ولنأخذ على سبيل المثال خطـا مستقيما ونلاحظ مـدى قـوى شـد الجـذب التـى يثيرها من جميـع الجهـات (أى أضلاع المساحة) وفى اتجاهه ، والمساحة الخالية لها أربعة اتجاهات ، للأعلى ، الأسفل ، يمينا ويساراً . أما مابينها فهى زوايا مائلة تتعدد لتصل إلى ٣٦٠° ، زاويه .

كما أن العلاقـة بين شكلين لابد أن توخذ بعـين الاعتبار . كذلك تعتـبر مساحة قوى الشد ـ الفراغات ـ حيث ان زيادة عدد الأشكال يؤدى إلى زيادة المشكلات مما يسبب صعوبة التحكم فى السطح ونجاح التصميم يتوقف على تحقيق الهدف المطلوب من هذا التجميع .



شكل رقم (٤٧)

شكل رقم (٤٨)

سطح العمل الفني

٤ ـ عناصر التصميم :

يتألف العمل الفنى من مجموعة عناصر ترتبط سوياً فيتولد عنها قيم جمالية مميزة لذات العمل . وللحكم على هذه التركيبه لابد من الإشارة إلى عناصر تكوينه وعلاقاته المتبادلة .

وهذه العناصر هي ما يميز العمل الفني في وحدته وترابط أجزائه المختلفة والوحدة قوام نابع من مصادر عده ... كالطبيعة ، التراث ... ويتمثل هذا القوام في النقطة ، الخط ، المساحة ... الملمس ، وهذه العناصر ذات إرتباط وثيق بشخصية الفنان المصمم وتجربته حيث تمكنه من توظيف كل عنصر في مكان ما وسط الوحدة الكلية للعمل . ويحل الفراغ في مواطن تجعله يؤدي وظيفته خير أداء . وبذلك تصبح العناصر وليدة المكان الذي وجدت فيه . يؤثر كل منها في الآخر ويتفاعل معه . ويعتمد الفنان هنا على إحساسه وحواسه في استغلال الطاقات الكامنه للعناصر الأساسية والتى سنستعرضها تفصيلاً فيما يلي :

النقطة :

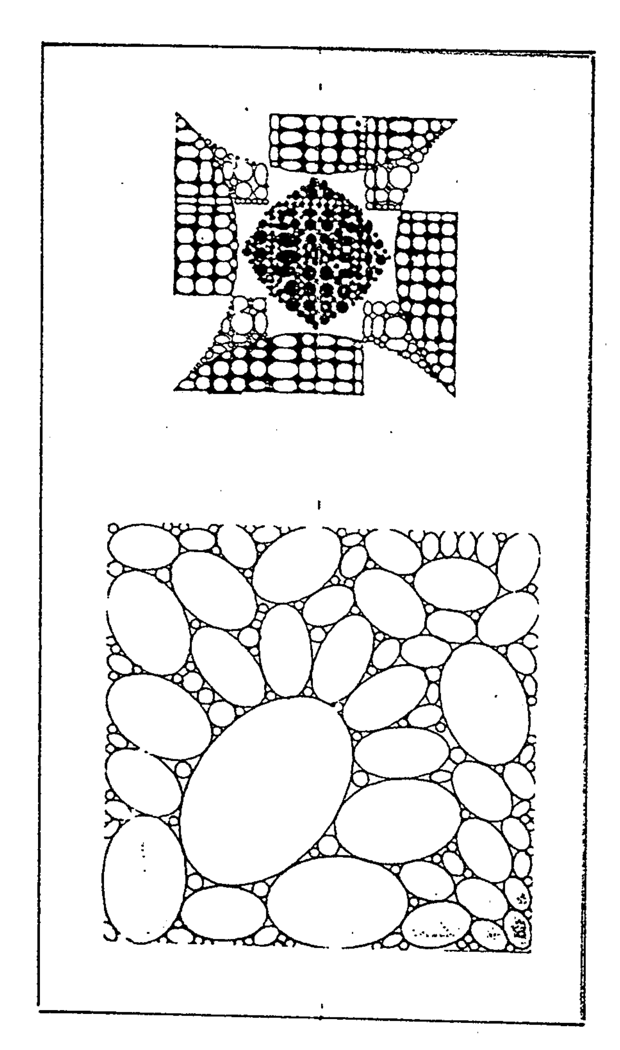
هي أبسط العناصر بالرغم من أنها تحتوى على قدر هائلاً من الحركة وقد عرفت بأنها « أصغر وحدة في الشكل الهندسي ، ولا أبعاد لها هندسياً ولها وضع مجرد من الطول والعرض والإرتفاع » . [١]

وعلى الرغم من بساطة مدلول هذا العنصر إلا أنه ذا أثر فعال . فهى قد تكون إشارة إلى انطلاقة معينة وهذا من شأنه أن يدلل على الحركة في اتجاه ما .

ويمكن للفنان المصمم أن يوظفها وفق رؤيته الشخصية فتأتي صاعدة أو هابطة ، ساكنة أو متحركة مندفعة أو منجذبة . والأحجام المختلفة للنقطة يمكن أن تعطي إحساساً بالقرب أو العمق وزيادة عددها داخل مساحة ما يوحي بالحركة وتغير حجمها يوجد احساسا بالتباين يقل أو يزيد بحسب أعدادها وأحجامها داخل مساحة . ما شكل (٤٩)

---

١ ـ الوتيري : سعد وآخرون (١٩٨٨م) ، أسس التصميم ودورها في تطوير قدرات المصمم الإبتكارية ، مطابع جامعة حلوان ، القاهرة ، ص ١٣٣ .



شكل رقم (٤٩)

النقطة

من تصميم الباحثة

الخـــط :

عنصر نشط له القدرة والفاعلية للتعبير عن انفعالات شتى ، لذا يعــرف بأنــه « الأثر الحادث من تحرك نقطة ، له طول ووضع وليس له عرض . ويمكن اعتباره سلسلة متصلة من النقط التى توضح موضعاً أو اتجاهاً ويخلق لنفسه طاقة تظهر من خلال البعد الذى يظهر عليه » . [١]

أو قد يعرف بأنه « سلسلة من النقاط المتلاحقة يحدد بعداً واتجاهاً معبأً بطاقة وقوى حركية كامنة تجري في هذا الاتجاه » . [٢]

وللخــط القـدرة على تحـقـيق التـوزان والوحـدة .. وهو العـامل الأسـاسي في تقسيم المساحات ويتم من خلاله تبسيط الأشكال أو تعقيدها . كما أن سماكة الخط تمثل قوته وثباته والتغير في السماكة والطول من شأنها أن تعطي تنغيمات من الإيقاع .

وقـد وجد الخـط هندسياً في الفنون الإسلامية أو تجريدياً في أعمال بول كلي . وللخط أشكال ومعاني . هذه الأشكال والمعاني يتعامل معها الفنان المصمم لتوصـيل ما بداخله من تصورات للمشاهد ويكون الخــط فيها رمزاً معبراً شكل (٥٠) . [٣]

المساحــة :

هي الفـراغ المحـصـور داخل مـجـموعـة من الخطوط وقـد يكون هذا الفـراغ هندسي أو حر .. ولذا تعرف المساحة بأنها « العلاقة المتبادلة بين كل من الفراغ من جانب والنقط والخط من جانب آخر » [٤] شكل (٥١) .

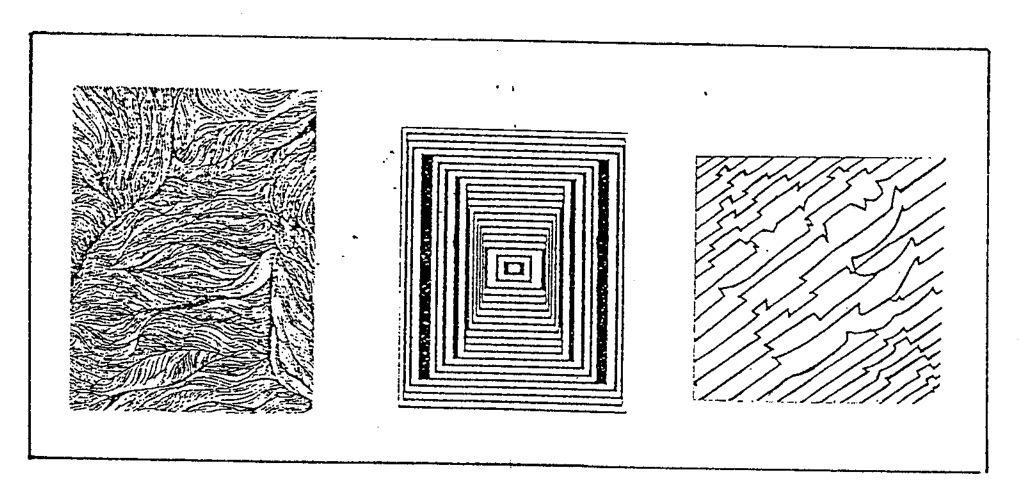
---

١ ـ الوتيري : سعيد وآخرون (١٩٨٨م) ، مرجع سابق ، ص ١٤٦ .

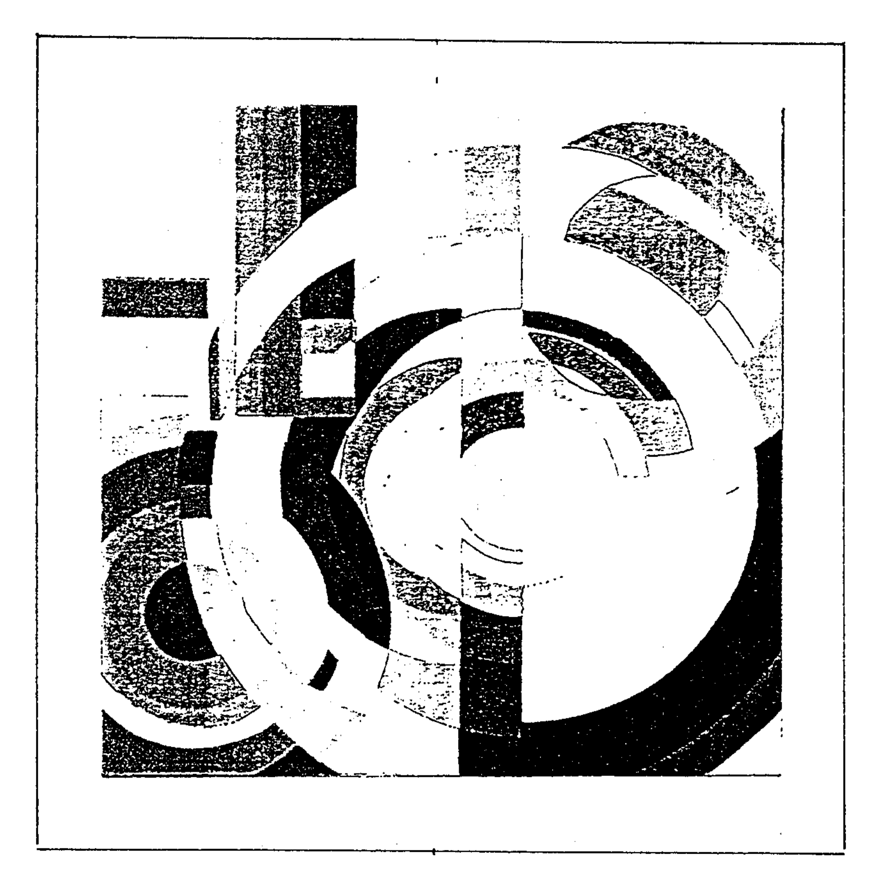
٢ ـ رياض : عبدالفتاح (١٩٧٤م) ، مرجع سابق .

٣ ـ شكل ٥٠ : من أعمال الباحثة .

٤ ـ شريف : فريال عبدالمنعم (١٩٧٩م) ، مرجع سابق ، ص ٧٥ .



شكل رقم (٥٠)
الخـط
من تصميم الباحثة



شكل رقم (٥١)
من كتاب Frg : Charles

Art Deco Designsin color

Dover Publications. Inc

الحجــم :

وقد يعرف بالتجسيم أو الكتلة ويعرف بأنه « عكس التسطيح الذي يقتصر على بعدين الطول والعرض ، أما الحجم فيعني الطول والعرض والعمق » . [١]

وهو خاصية طبيعية في التصميمات ذات الثلاثة أبعاد حقيقية . ويأتي في التصميمات الثنائية البعد بصورة تأويلية أو مخادعة أو إيحائية حيث يعمد الفنان المصمم إلى جعل المشاهد يدرك أبعاد ايهامية غير موجودة أصلاً . ومن الطبيعي أن أنوا ع الكتل أو الحجوم في التصميمات المسطحة لا تختلف عن أنوا ع المساحات حيث تأتي على هيئة هندسية ، حره أو تمثيلية . ويعمل التناقض بين درجات اللون على تأكيد هذه الكتل ـ الحجم ـ الشكل (٥٢) يوضح ذلك .

الملامس :

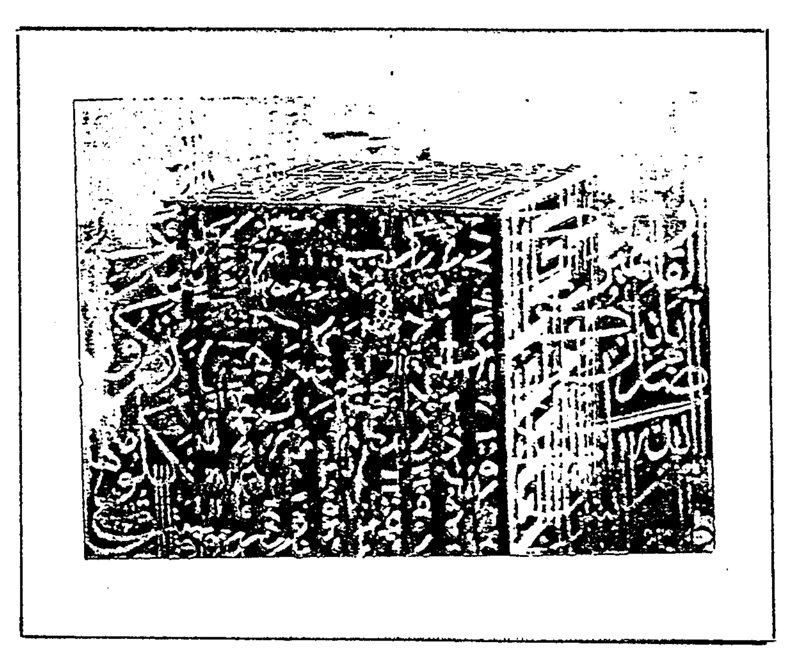
هي تعبير للدلالة على صفات السطح المرئي وتعرف بأنها « خليط يجمع كلا من الإحساس الناتج عن الملمس وذاك الناتج عن الإدراك البصري » . [٢]

ومفهوم الملمس فـي العمل الفني لا يعني الاحساس به عن طريق حاسة اللمس . فهو احساس يتحقق عن طريق الرؤية البصرية أي ميل العقل لتوصيف السطوح ناعم ، خشن .... استفاد الفنان المصمم من تعدد أنوا ع الملامس في تحقيق الثراء لأعماله والشكال (٥٣) يوضح ذلك .

---

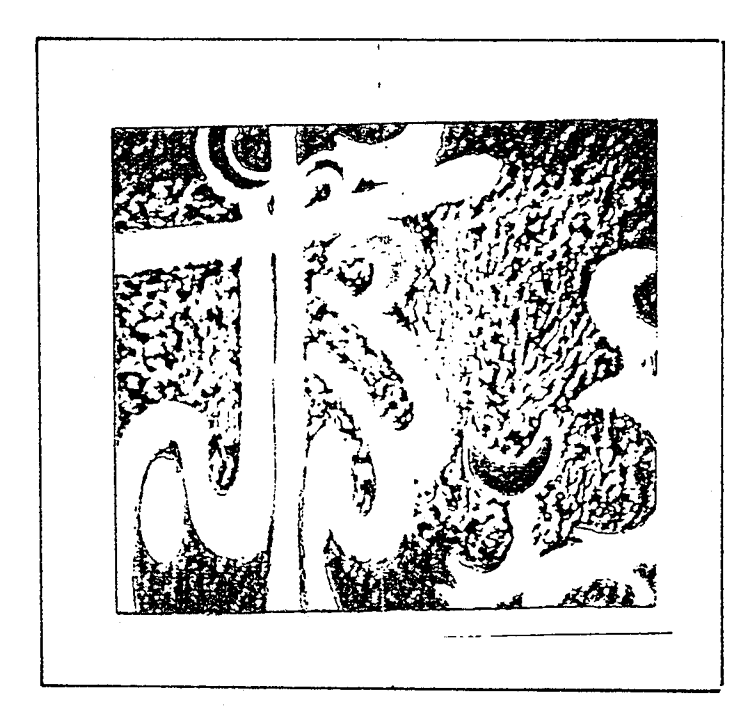
١ ـ الوتيري : سعد وآخرون (١٩٨٨م) ، مرجع سابق ، ص ٢٤ .

٢ ـ رياض : عبدالفتاح (١٩٧٤م) ، مرجع سابق ، ص ٢٨٨ .



شكل رقم (٥٢)

بدون عنوان أحمد مصطفى تصوير زيتي



شكل رقم (٥٣)

إسلاميات عبدالرحمن العجلان

اللــون :

هو أكثر العناصر مرونة في التصميم إذا أنه يتنوع باستمرار من خلال تجاور الألوان جنباً إلى جنب . واللون لاوجود له بدون الضـوء وعليـه يعـرف بأنه « التـأثيـر الفسيولوجي الناتج على شبكـية العـين .. سواء كان ناتجاً عن المادة الصباغية الملونة أو عن الضـوء الملون »[١] إذا فهـو إحسـاس وليس له أي وجود خـارج جـهـازنا العصبي[٢] وللون عدد من الخواص ويمكن إستخدامه بطرق عدة يتحقق من خلالها ثراء العمل الفني . ويظهر براعة الفنان المصمم في توظيف اللون بالصورة التي تتحقق نجاح العمل شكل (٥٤) .

٥ ـ أساليب ترابط المساحات على السطح :

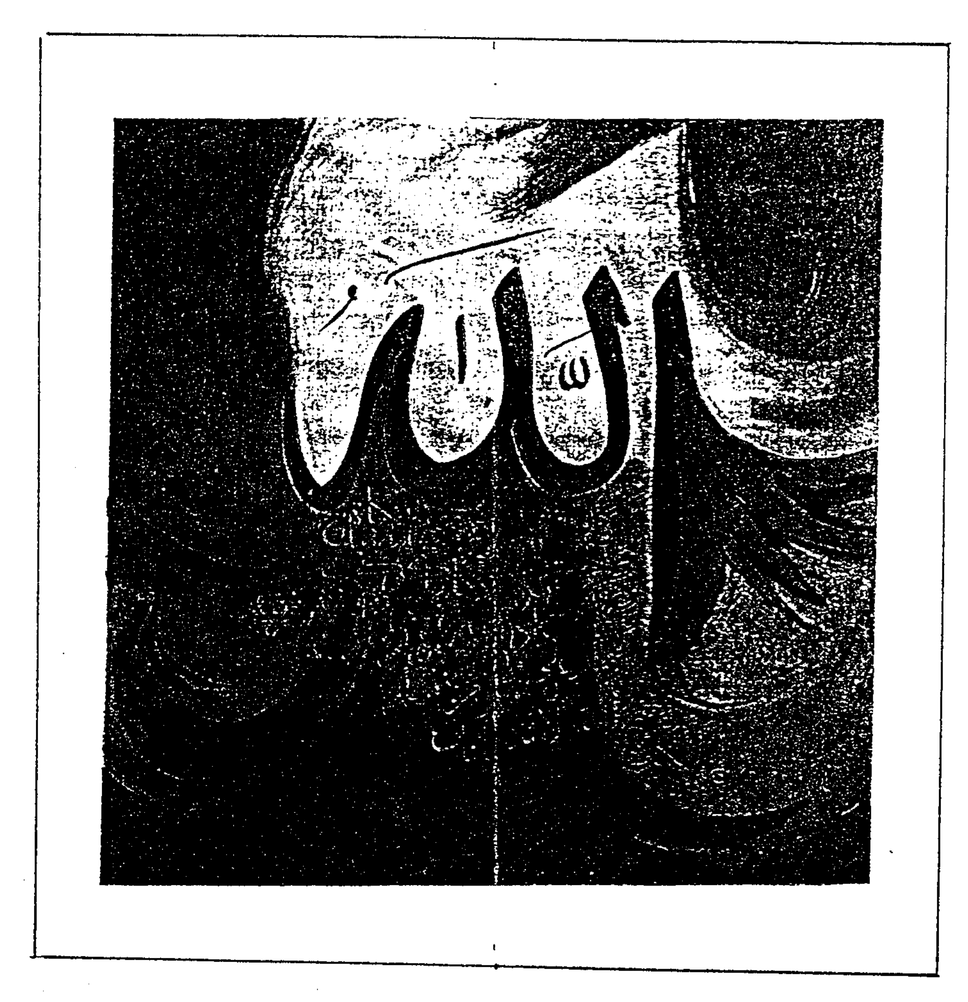
غالباً ماتكون المساحـة دلالة لهيـئة . سـواء كانت هـذه المساحة هندسـية أو عضوية . المساحة إذا كانت منفردة فأنها لا تثير في الرائي أكثر من محاولة أولية وهي عملية الإدراك لمعرفة هذه المساحة في حين أن ذات المساحة إذا اتخذت شكل القوى الفعالة فـأنها تعمل على إثارة عين الرائي وقد يكون هذا هـو الدافع الأول الذي حذا بالفنان إلى إنشاء علاقات الربط والتى اعتمدت على عاملين هما :

قوى الجاذبية والتى ينشأ عنها تباين قوى الأشياء المرئية وقيمة الانتباه ذات المغذي المقصود ـ القدرة التى تساعد المدرك على التركيز على جزئيات معينه دونما غيرها ـ وقد يكون الميل الفطري في ذات الفنان إلى التجريد جعله مغرماً بتتبع الأمور بشئ من التحليل والتفصيل فجاءت أعماله غاية في الدقة والجمال وجاء هذا التآلف بين عناصر العمل الفني[٣] من خلال النقاط التالية :

---

١ ، ٢ ـ بتصرف عن : Wong : Wueius (1972)Prerioys Refence

٣ ـ بتصرف عن الألفي : أبو صالح (١٩٦٥م) ، الموجز في تاريخ الفن العام ، دار المطبوعات ، القاهرة .



شكل رقم (٥٤)

بدون عنوان　　سعيد نصري　　تصوير زيتي

١ ـ التراكـب :

هو أحد دلالات الفراغ التى تعطينا إحساساً بالعمق الفراغي . كما أنه أحد وسائط تجميـع المساحـات لينتج عنها شكلاً جمـيلاً . وقد يكـون كلياً أو جزئياً . وهنالك علاقة التقاطع التى تُرى أحياناً كأحد أساليب التراكب وفى حين آخر كعلاقة مستقلة عنه شكل (٥٥) .

٢ ـ التماس أو التجاور :

هـو أحـد وسائط تجمـيع المساحـات عن طريق تلامس الزوايا أو الأضلاع أو الأثنين معاً شكل (٥٥) .

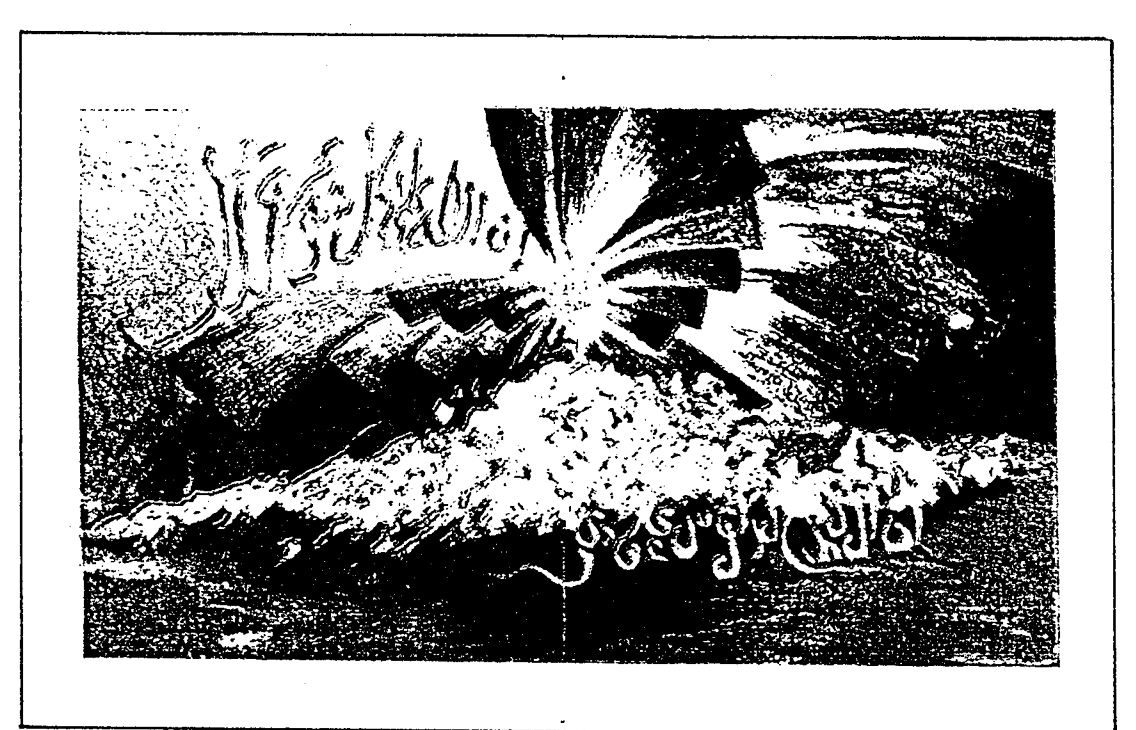
٣ ـ التبادل بين الشكل والأرضية :

ويقصـد به الجـذب المتبـادل بين عنصـر موجـب (الشكل) وآخـر سالب (الأرضية) بيد أنها في حين آخر تلتبس الرؤية فيتبادل كلاً منهما وضع ووظيفة الآخر في عملية الإدراك . [١]

وغالباً ما يكون سطح العمل الفني مقسم إلي درجتين لونيتين تأتي بصورة متوالية تأكيداً لقوى الجذب بين العنصرين وذات القوى تعمل على ترابط المساحة بأحد أساليب التماس أو بالتجاور شكل (٥٦) .

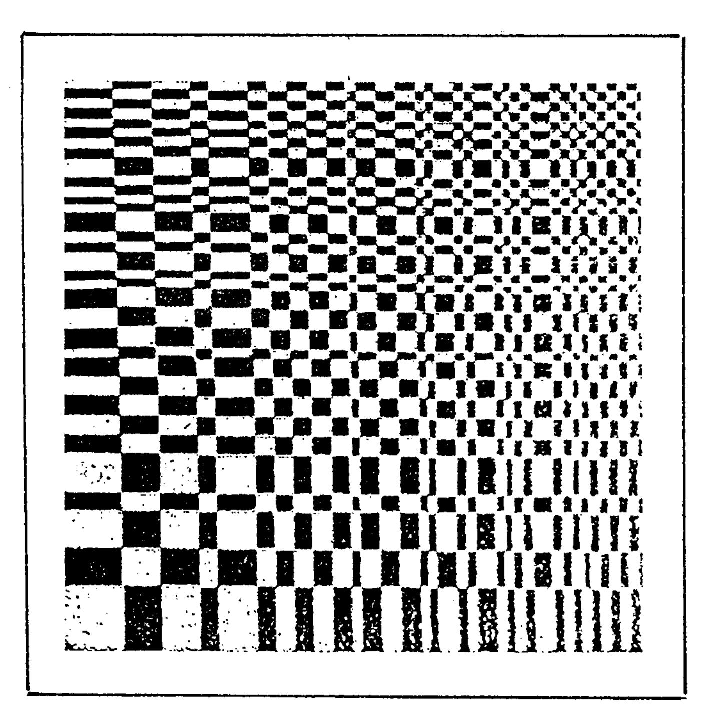
---

١ ـ بتصرف عن جيرم : بول (١٩٦٣م) ، علم نفس الجشطالت ، ترجمة صلاح مخيمر وآخرون .



شكل رقم (٥٥)

تكوين إسلامي فتحية جاها تصوير زيتي



شكل رقم (٥٦)

بدون عنوان أميمة عاشور طباعـــه

التنغيم المعياري للأشكال والتناسب في العمل الفني :

التناسب مصطلح ذا دلاله رياضية تساعد على الوصول إلى علاقات مشتركة بين مجموع العناصر « المساحة ، الطول ، إبعاد الأحجام » أما النسبة فتكون بين خواص عنصرين .

وقد تكون ـ النسبة ـ أساس المفاضلة بين عمل وآخر وهذا ما يؤكده ريد بقوله : « إن أساس المفاضلة بين شكل وآخر هو توافر شروط معينة تعطي أحدهما الأفضلية على الآخر ... » . [١]

وهذه العلاقة الرياضية تبدو شديدة الوضوح في الكون المحيط وحتى في الجزئيات المكونة للمادة فعملية النمو المستمر تأتي وفق قانون رياضي كما أن ملاحظة أفلاطون حول المكونات الأساسية للكون وأن لا وجود للفراغ فيه هى الدافع الأول للفنان المسلم لشغل الفراغ مستعين في ذلك بالصيغ الرقمية لفيثاغورث والنسبة الذهبية .

فالتناسب هو اللغة التحليلية التى تظهر لنا نتائج سريعة ودقيقة حول قيمة الأجزاء بالنسبة لبعضها البعض وبالنسبة إلى الكل ، كما إن إدراك تلك القيمة عددياً أو هندسياً يوصل إلي التوافق أو التناسق بين مجموع عناصر الأشكال مما يحدونا إلى الإهتداء إلي أسس النظام الذي يحدد لكل عنصر مكانته حسب أهميته فالترتيب المناسب لإتجاه كل عنصر من العناصر يعني تأكيد القوى الديناميه للشكل الكلي من خلال إستثمار الإتجاه المركزي (المحور) في العنصر إلى جانب الحركة الإيقاعية للرؤية إلى جانب تأكيد وحدة العمل الفني من خلال سيادة النسبة المستخدمة في العناصر الجزئية على كل أجزاء العمل الفني .

---

١ ـ بتصرف عن ريد : هربرت (١٩٦٢م) : تعريف الفن ، ترجمة : إبراهيم إمام وأخرون ، دار النهضة العربية .

أولاً : إستخدام التناسبات الرياضية والهندسية في العمل الفني :

١ ـ النسبة الهندسية البسيطة :

تختلف النسب من فنون حضارة إلى أخرى دون أن تعد نتاج جهل أو تشويه وهذا ما أكده مايرز بقوله : « أنها نتاج مطالب الوضع الديني أو الاجتماعي أو غير ذلك من متطلبات العصر الذي أنتجت فيه » . [١]

وقد يلجأ بعض الفنانين إلى تحريف في النسب وذلك للوصول إلى التغيير المقصود وهذا يؤكد حقيقة أن النسبة تكون جديدة في عصرها الذي تنتمي إليه لأنها تحقق بعض مثالياته الاجتماعية .

أما النسبة في صورتها المجرده فهي بسيطة ويمكن الإحساس بها مباشرة مثل : ١ : ٢ ، ٢ : ٣ ، ٣ : ٤ شكل (٥٧) .

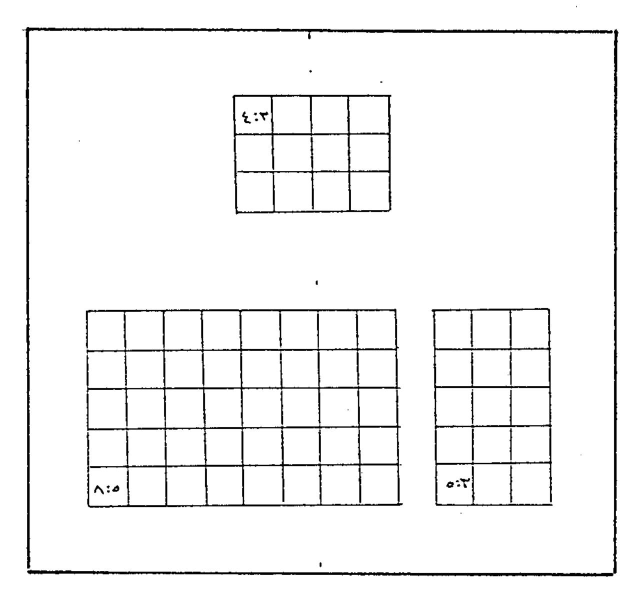
وهنالك مجموعة من النسب الرقمية الناتجة عن متواليات الجمع والتى تبدأ برقم ٣ حيث هو حاصل جمع ١ + ٢ وبذلك تصبح المتوالية الأولى ٣ : ٥ ، ٥ : ٨ ، ٨ : ١٣ ... شكل (٥٨) . ومن خلال هذه المتواليات العددية أمكن إيجاد المستطيل ذي النسبة الذهبية .

٢ ـ المستطيل الذهبي :

نرسم مربع ثم نقسم قاعدته إلى قسمين متساويين ثم نقيم من نقطة التنصيف خط يصل إلى أحد الزوايا العليا فيمثل ذلك نصف قطر الدائرة ثم نرسم محيط دائرة يحيط بالمربع فتنشأ عدة نسب . وجزء قطر الدائرة خارج المربع يشكل مع قاعدة المربع نسبة الطرف فأذا ما رسمنا مستطيلاً ضلعه الأكبر = ضلع المربع + القاعدة الصغرى وتكون نسبة أ : ب ، ب : جـ ، .. جـ = أ ب شكل (٥٩) .

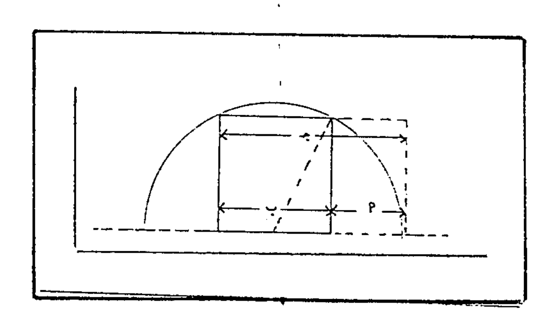
---

١ ـ مايرز : برنارد (١٩٦٦م) : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة : سعد المنصوري وآخرون ، مكتبة دار النهضة المصرية ، ص ٢٠ .



شكل رقم (٥٧)، (٥٨)

النسبة الهندسية البسيطة



شكل رقم (٥٩)

المستطيل الذهبي

٣ ـ تطوير المستطيل الذهبي إلى مربع دائم الدوران :

وينشأ من التكرار المستمر لهذا الشكل . فإذا ما رسمنا القطر الرئيسي للمستطيل الذهبي ثم أسقطنا من أحد زاويتيه عموداً على القطر نحصل بذلك على قاعدة لخطوط تنظيمه تقسم الشكل إلى سلسلة لا نهائية ينشأ عنها تقسيمات تتدرج في الصغر لمربعات ومستطيلات مشابهة للمستطيل الأصلي .[١]

وللوصل إلى حلزون لوغاريتمي فأننا نتخذ من زوايا المربع الكبير نقطة إرتكاز لمحيط الدائرة على أن يكون طول ضلع المربع نصف قطر الدائرة . الدوائر تدور بواقع ربع دائرة في كل مربع منها . فنحصل على الشكل الحلزوني الذي اكتسب منه الشكل صفه الديناميكية التي أطلقت على ذلك المربع . شكل (٦٠) .

٤ ـ مستطيل الجذر الخامس $\sqrt{5}$:

بالعودة إلى المستطيل الذهبي يمكننا أن نكمل المستطيل بحيث يكون طوله مساوياً لقطر الدائرة علي أن يكون عرضه مساوياً لضلع المربع فينتج من ذلك مستطيلان ذهبيان . شكل (٦١) .

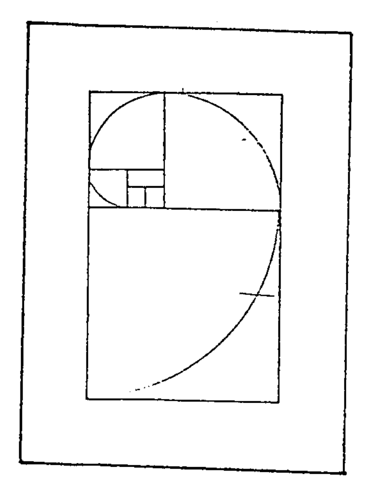
٥ ـ تطوير مستطيل الجذر الخامس :

نأخذ الشكل النهائي لمستطيل الجذر الخامس ونرسم له قطر ونقيم عليه خط متعامد مع أحد زواياه فينتج لنا أساس لخطوط تنظيميه تعمل على تقسيمه ديناميكياً . فإذا ما رسمنا خط من أحد زوايا المستطيل على أن يكون عامودياً على القطر ويقابل ضلع المستطيل المواجه في نقطة فأن هذا الخط يصبح قطر في مستطيل صغير مماثل للأصل ويعادل خمس مساحته . وبتكرار نفس العملية نحصل على خمس مستطيلات متماثلة . شكل (٦٢) .

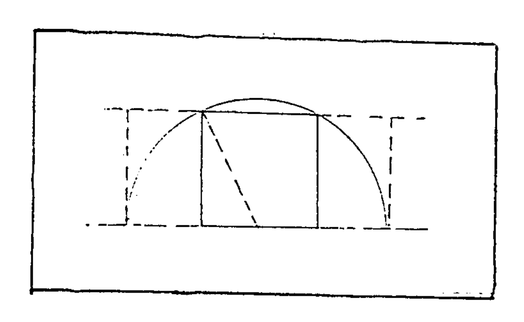
---

١ ـ بتصرف عن Guderian : Dietmar (   ) Mathematik in derkunst . Kűstler und Autoren , Bonn .

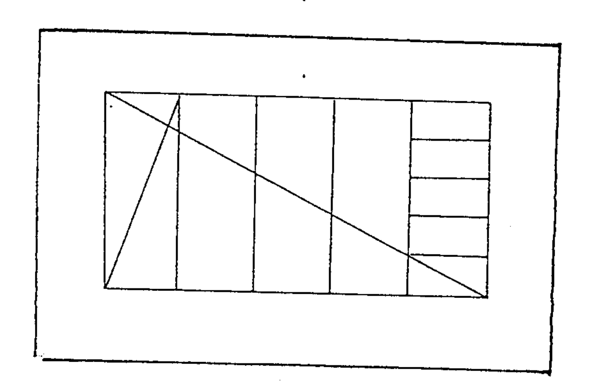
شكل ٦٠/أ : من نفس المصدر ، ص ١٧ .



شكل رقم (٦٠)
تطوير المستطيل الذهبي إلى مربع دائم الدوران



شكل رقم (٦١)
مستطيل الجذر الخامس



شكل رقم (٦٢)
تطوير مستطيل الجذر الخامس

ثانياً : إستثمار وحدات القياس :

يعد لوكور بوزبيه * أول من اهتم بالوظيفة والكتلة والسطح والمسقط والخطوط المنتظمة وعلى هذا الأساس قامت النظرية الجمالية والتي أطلق عليها « Moduler » وإن كانت مدرسته تلك في الهندسة المعمارية إلا أن أفكاره أثرت في فنانين المذهب التكعيبي والتجريبي .... وكانت نسبته الرياضية بمثابة المفتاح للوحدات الزخرفية ذات الصيغة الرياضية » . [١]

ويعد القانون الأول الذي قامت عليه تلك التركيبات هو إستثمار الشكل البسيط (مربع مثلث ، دائرة) ثم يتكرر هذا الشكل ، وفق قوانين معينه تنقله من غاية البساطة إلي قمة التعقيد والتضافر . وهذا ما أكده باكارد وحين وصف الزخرفة الإسلامية بأنها أعتمدت مضاعفة عنصر حتى ينشىء عنه شبكية غير قابلة للإختزال . [٢]

الشبكية المربعة :

يذكر وينج : « أنها أكثر التركيبات حدوثاً وتتكون من مساحات متساوية من الخطوط الأفقية والرأسة التي تتقاطع مع بعضها البعض وينتج عن ذلك عدة أقسام فرعية مربعة الشكل . [٣]

---

* لوكوربوزيه : معماري فرنسي من أصل سويسري أول من دعى للوظيفة في أوربا وصاحب أشهر نظرية رياضية في الفنون التشكيلية الحديثة .

١ ـ بتصرف عن إبراهيم : عبدالباقي (د. ن. ت) : المنظور الإسلامي للنظرية المعمارية ، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية ، القاهرة .

وعويضة : محمد محمود (١٩٨٤م) : تطور الفكر المعماري في القرن العشرين ، دار النهضة العربية ، بيروت .

٢ ـ بتصرف عن باكارد : آندريه (١٩٨١م) : المغرب والحرف التقليدية الإسلامية في العمارة ، دار اتوليبي ، ٧٤ للنشر .

3 - Wong : Wucius (1972) . Preriogs Refence .

أو عن طريق تعامد القطران داخل دائرة ثم نصل بين النقاط على محيط الدائرة فنحصل على مربع وبتكرار الخطوط الموازيه لإضلاع المربع على مسافات متساوية فإننا نحصل على شبكية مربعة شكل (٦٣) .

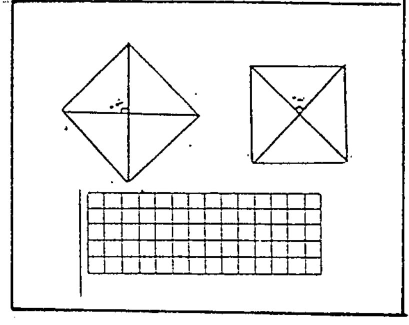
الشبكية الايزوميترية :

وهي الناتجة عن أحداثي المثلث المتساوي الأضلاع . ويتم ذلك بتقسيم محيط الدائرة إلى ثلاث أقسام متساوية ثم نصل بينهما بخطوط فنحصل على مثلث متساوي الأضلاع . ويرسم خطوط موازية لإتجاه الأضلاع الثلاث على مسافات متساوية وبميل قدره ٦٠° وبها نحصل على شبكية مثلثة شكل (٦٤) .

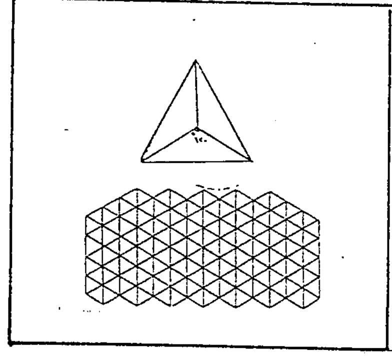
الشبكية السداسية :

ويتم تحقيقها عن طريق تقسيم محيط الدائرة إلى ستة أقسام متساوية . ثم نصل بين النقاط على محيط الدائرة فنحصل بذلك على شكل سداسي . أو عن طريق تقاطع ثلاث أقطار فينتج لنا ستة قطاعات دائرية زاوية رأس كلاً منها ٦٠° وعند توصيل النقاط الستة نحصل على شبكية سداسية شكل (٦٥) . وهذه الشبكية يطلق عليها الشبكية الايزومترية المغلقة .

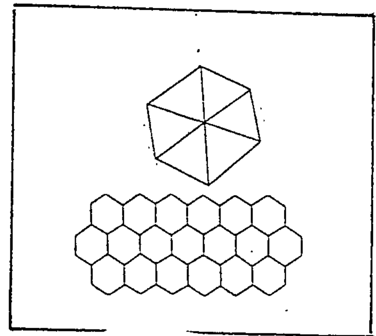
وهنالك الشبكيات المثمنه ، والاثنى عشر ... وتعرف بالشبكيات المركبة شكل (٦٦) .



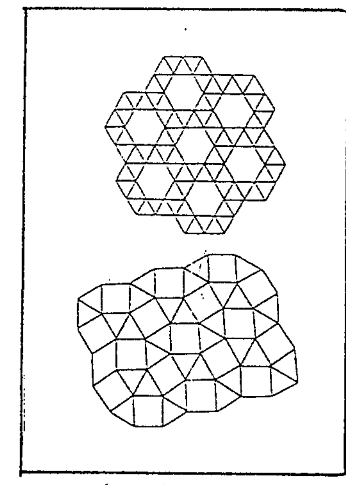
شكل رقم (٦٣)
الشبكية المربعة



شكل رقم (٦٤)
الشبكية الايزومترية



شكل رقم (٦٥)
الشبكية السداسية



شكل رقم (٦٦)
الشبكيات المركبة

الخلاصة :

من خلال الفصل الرابع تعرضت الباحثة لأهم الجوانب المؤثرة في التصميمات ذات البعدين ..

١ ـ حيث تناولت الجانب الفسيولوجي وأثره على رؤية الفنان المصمم .

٢ ـ ثم جاء الحديث بعد ذلك عن الجانب السيكلوجي ودور نظرية الجشتالت في الفنون الحديثة . وكذلك التعريف بأهم قوانين الإدراك البصري وما يصاحبه من أنشطة التفكير التي يقوم بها الذهن البشري بغية المواءمة مع المحيط الخارجي .

٣ ـ الجانب الموضوعي ومن خلاله وضحت الباحثة أهمية الوحدة بين عناصر العمل ودور الرؤية الذاتية للفنان المصمم في تقسيم سطح العمل وتضمن أيضاً توضيح لعناصر التصميم وأساليب ترابط المساحة .

وتهدف الباحثة من هذا كله أن تمهد للحديث عن أهم الأسس الإنشائية .

الفصل الخامس

طبيعة الأسس الأنشائية

تمهيد :

إذا ما كان الفنان بصدد تصميم أحد أعماله فأن القاعدة التي تحكم طريقة تنظيم عناصر تشكيل هذا العمل تنبع من ذات الفنان وليس هنالك قوانين محددة تفرض عليه خارج حدود رؤيته وتقديره الذاتي وهذه العناصر لها خاصة المرونة .

وحرية الفنان في إتخاذ الخطوات الملائمة لتنظيم عناصر العمل هي القاعدة التي ينطلق معها التفكير الإبتكاري وهذا بالتالي يجعل لكل عمل فني نظمه وقوانينه الأنشائية والتي تعكسها الأفكار ، وبين أهداف العمل الفني ذاته مجموعة المواصفات التي تشترك فيها الأعمال الناجحة والتي يمكن دراستها وقياسها نظرياً وهى ما نطلق عليها أسس التصميم أو التكوين تلك المواصفات التى توفر أنظمة تشكيلية نلاحظ فيها ترابط العناصر . وهى في ذات الوقت متعة للرؤية ، وبذلك نجد أنها قوانين غير إلزامية للفنان بالشكل الذي يحد من قدرته على الإبتكار والفنان بعامة يتعلم من الطبيعة كيفية بناء الأشكال في مجال الفن وان كان هذا لا يعني إلتزامه بنقل وتقليد الطبيعة بل أنه يسترشد بالأسس التى تجمع الأجزاء المكونة للأشكال أو الهيئات في وحدة عضوية كلية متكاملة توحد كل الأجزاء في بنية واحدة يصعب تغير جزء منها دون تغير البنية ذاتها وهذا يقودنا للحديث عن بعض الجوانب الهامة لتلك الأسس .

أولاً : **الوحدة العضوية وتأثيرها الكامن في الأشكال :**

وهذا يعني أقصى ما يمكن ان يصل اليه الفرد من حيث ترابط الأشكال المستخدمة جميعها في التصميم وقد أسهمت نظرية الجشتالت * من خلال قوانين الإدراك البصري ــ التشابه ، الأغلاق ، التماثل ... والتى يمكن أن تسهم في تنظيم صلات لأشكال العمل الفني . إضافة لما يصاحب ذلك من حلول تشكيلية مثل التراكب ، والتجاور والتماس ... تلك القوانين أو الحلول لا تقدم أسس أو مناهج للإبتكار . حيث أن الإبتكار يعد عمل ذاتي يختلف من فرد لآخر .

---

* الجشتالت : أحد مدارس علم النفس الحديثة ظهرت فى نهايات القرن التاسع عشر بالمانيا .

وهـذا يؤكد أن العمـل الفنـي يحـتـاج إلـى شـىء من الإحسـاس الباطـن ـ لدى الفنان ـ بوجود تأثيرات كامنة فيما وراء الخصائص المرئية للشكل المستخدم فى أى عمل فني حيث يعكس تأثيراته على ما يحيط به من أشكال يؤثر ويتأثر بها من حيث الإتجاه ، الخط الخارجي ولونه ودرجة تألقه ... وترى الباحثة أن هذا يقودنا إلى الحديث عن الاتزان وحركة الرؤية .

ثانياً : **الإتزان وحركة الرؤية** :

ويعني الإتزان أن تتعادل عدة قوى متضادة . وتظهر هذه القوى في الأعمال الفنية من خلال خصائص الأشكال المستخدمة . مثل إتجاهات المحاور المركزية للمساحات والأحجام والمسافات الخالية بين الأشكال وتنوع القيم اللونية وخصائصها كدرجة الشدة والقتامه واللونيات الدافئة والباردة حيث تعد منطقة متنوعة قادرة على جذب الرؤية وقيادتها من منطقة لآخرى .

ولذا يعرف بأنه « موازنة جميع الأجزاء فى حقل مرئي . وهذا يتطلب وجود محور مركزي أو موضع في الحقل تتزن حوله جميع القوى المتعارضة » . [١]

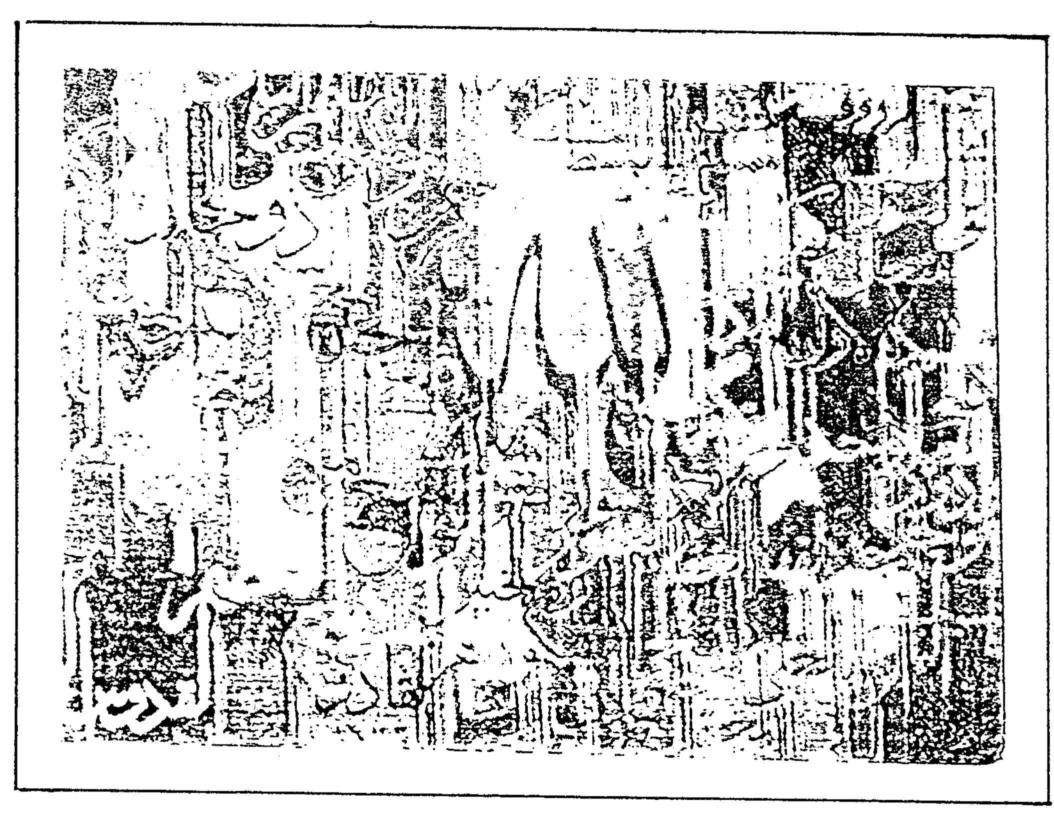
والتوازن إحساس ينشأ داخلياً ويكون نتيجة لثبات التوتر ـ إلا أنه لا يعني السكون بأى حال ـ ويعنى الحركة التقديرية وما توحي به إتجاهات وتأثيرات الأحجام والمسافات وزوايا السطوح الرأسية والأفقية والمائلة . بمعنى إنغلاق التأثيرات المختلفة للأشكال داخل حدود العمل الفني ـ أي أن تنتظم حركة الإدراك حيث تمر الرؤية عبر الأشكال كلها فى نظام مغلق على ذاته ويأتي الإتزان في صورة :

١ ـ **الإتزان المحوري** :

وفيه تتكرر المفردة التشكيلية فى نفس الموقع على الجانب الآخر من محور المركز ويخلف هذا النمط من الإتزان ثباتاً تاماً تدركه الرؤية البصرية . ويظهر هذا النمط جلياً فى مجال العمارة عنها فى مجالات الفنون التشكيلية الأخرى شكل (٦٧) .

---

١ ـ سكوت : روبرت جيلام (١٩٨٠م) ، أسـس التصمـيم : ترجمة : محمـد محمود يوسف وآخرون ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، ص ٥٤ .



شكل رقم (٦٧)

بدون عنوان　　سعيد نصري　　تصوير زيتي

٢ ـ الإتزان الإشعاعي :

وفيه تبحث الرؤية البصرية عن الإستقرار حول بقعة إيجابية مما يضفي على هذا النمط صفة الحركة الدائمة .

٣ ـ الإتزان الوهمي :

ويعد هذا النمط من الإتزان من أهم الأنماط وأكثرها صعوبة لأنه يعطي قدراً كبير من الحرية والتى تتطلب بالتالي المزيد من السيطرة والتحكم حتى تظل وحدة العمل قائمة ولا وجود للمحاور أو المراكز البؤرية .

وبعد أن عرفت الباحثة الأتزان بأنواعه ، ترى لزاماً عليها أن تنتقل إلى جانب آخر له أثره على العمل الفني وطابعه العام ألا وهو الإيقاع .

ثالثاً : **الإيقاع فى العمل الفني وعلاقته بالطابع العام للعمل :**

هو إدراك مجموعة التباينات التشكيليه فى العمل الفني ، كما يعد نتيجة لتنوع خصائص الأشكال المستخدمة ونظام توزيع هذه الخصائص بالنسبة لبعضها البعض .

ولذا يعرف بأنه « تنظيم للفواصل الموجودة بين وحدات العمل الفني ، قد يكون هذا التنظيم للفواصل بين الحجوم أو الألوان أو لترتيب درجاتها أو تنظيم لإتجاه عناصر العمل الفني » . [١]

والإيقاع لا يأتي بصورة عشوائية وإنما هو نتاج حسابات دقيقة ويأخذ الصور التالية : [٢]

١ ـ **إيقاع رتيب :**

وفيه يكون التشابه تاماً بين كل من الوحدة والفترة .

٢ ـ **إيقاع غير رتيب :**

وفيه يكون التشابه تاماً بين كل الوحدات مع بعضها البعض وكذلك بين الفترات مع بعضها البعض في حين يكون الأختلاف فيما بين الوحدات والفترات شكل (٦٨).

٣ ـ **إيقاع حـر :**

وفيه تختلف أشكال الوحدات والفترات . لذا نجد أن الإيقاع هنا يحكمه الإدراك العقلي والثقافة الفنية التي تسعى لترتيب الوحدات والفترات ترتيباً مقبولاً شكل (٦٩) .

---

١ ـ عبدالحليم : فتح الباب وآخرون (١٩٨٤م) ، مرجع سابق ، ص ٨٢ .

٢ ـ Wong Wucius . (1972) Preriogs Refence

رياض . عبدالفتاح (١٩٧٤م) : مرجع سابق .

شكل (٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١) : من أعمال خليل . حاتم عبدالحميد (١٩٨٧م) : مرجع سابق .

٤ ـ إيقاع حركي :

وينتج هذا الإيقاع من خلال تكرار الوحدات والفترات بأحد صور التكرار التي توحي للعين بالحركة هذا إضافة إلى دور اللون فى تأكيد تلك الحركة شكل (٧٠) .

٥ ـ إيقاع متبادل :

وينتج هذا النمط من الإيقاع عند تكرار مفردتين مختلفتين بصورة متعاقبة .

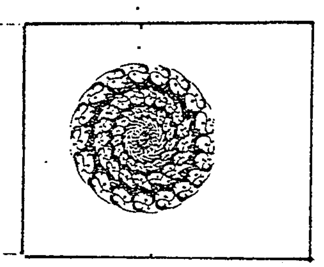
٦ ـ إيقاع متناقص :

وفيه تتناقص الوحدات تناقصاً تدريجياً مع ثبات حجم الفترات والعكس صحيح أو يكون التناقص فى كلاً من الوحدات والفترات تدريجياً شكل (٧١) .

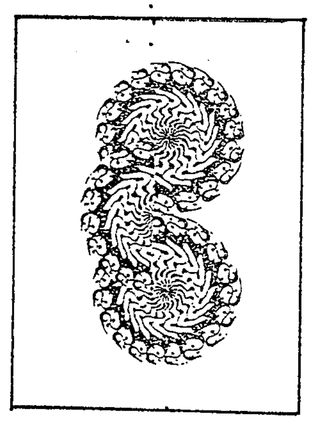
٧ ـ إيقاع متزايد :

وقد يسمى أيضاً بالإيقاع المتضاعف وفيه تزداد حجوم الوحدات تزايد تدريجي مع ثبات حجم الفترات شكل (٧١) .

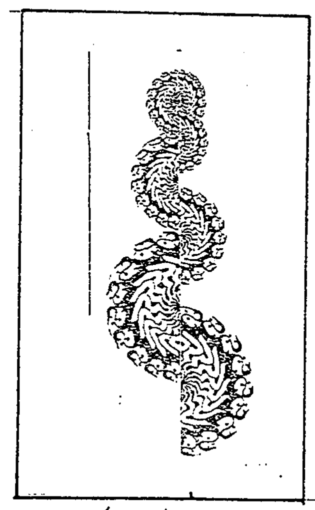
والعكس صحيح أو أن يتزايد كلاً منها تدريجياً . ويتحقق الإيقاع في التصميمات من خلال :



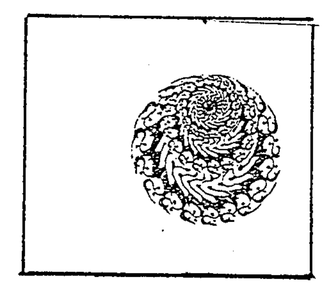
شكل رقم (٦٨)
إيقاع غير رتيب



شكل رقم (٦٩)
إيقاع حـر



شكل رقم (٧٠)
إيقـاع حركي



شكل رقم (٧١)
إيقاع متناقص & متزايد

من تصميم حاتم عبدالحميد خليل
القيم البنائية للخط الكوفي وإمكانية توظيفها في اللوحات الزخرفية لطلاب كلية التربية
ماجستير . كلية التربية الفنية . جامعة حلوان . القاهرة .

١ ـ التراكب :

يعد أحد دلالات الفراغ التي تعطي إحساساً بالعمق ـ أو أنه قدرة العناصر على التواري والظهور مما يعكس إحساساً بالعمق والحركة معاً ـ . وعلى هذا يمكن أن يعرف بأنه « تعبير يطلق عندما تخفي أحدى الوحدات الداخلة في التكوين جزء من وحدة أخرى » . [١]

وقد يكون التراكب نشطاً فعالاً ينتج عنه مساحات فرعية تُوجد علاقات جديدة . ونجد للتراكب صورتان :

أ ـ تراكب كلي :

حينما تدرك كلاً من الوحدتين إدراكاً كاملاً دون أن تختفي أحدهما خلف الأخرى شكل (٧٢) .

ب ـ تراكب جزئي :

ويكون حينما يختفي جزءاً من وحدة خلف الأخرى شكل (٧٣) .

٢ ـ التكرار :

هو حركة المفرده التشكيلية بغرض تأكيد معنى بذاته فضلاً عن إحداث إيقاع له تأثيره الجماعي ولذا يمكن القول بأنه: «إستثمار الشكل أو الوحدة المكررة . أو إستثمار لأكثر من شكل أو وحدة مكررة من خلال صيغ تمثيلية أو مجردة أو هندسية » . [٢]

والتكرار لا يقتصر على الشكل ـ المفردة ـ بل يشمل اللون ، الملمس ، الإتجاه ، ... ، ويأتى فى الصور التالية :

١ ـ تكرار منتظم شكل (٧٤) .

٢ ـ تكرار غير منتظم شكل (٧٥) .

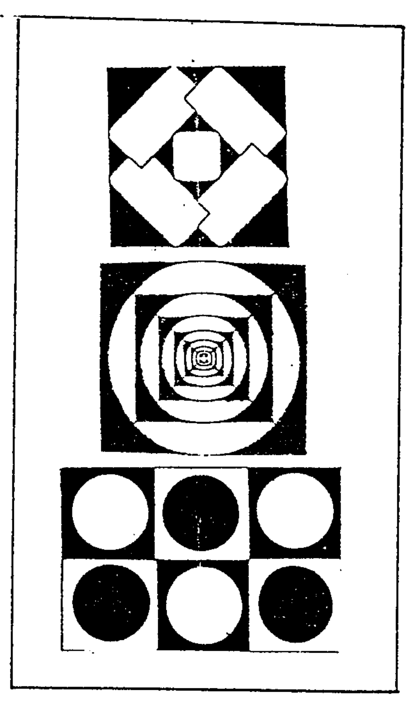
٣ ـ تكرار متبادل شكل (٧٦) .

٤ ـ تكرار حـر شكل (٧٧) .

---

١ ـ سدره : رفيق سليم جورجي (١٩٨٨م) ، أسس تصميم الزخارف الهندسية الإسلامية ، ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ص ٧٣ .

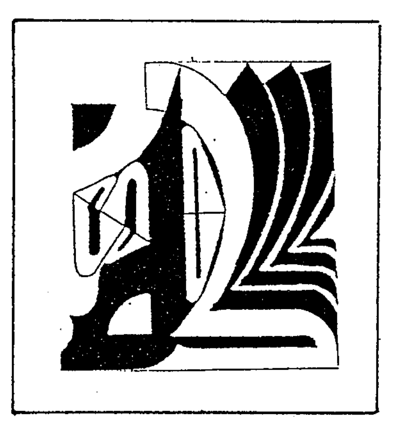
٢ ـ وصفى : عبدالرحمن النشار محمد (١٩٧٨م) ، التكرار فى مختارات من التصوير الحديث والإفادة منها تربوياً ، دكتوراه ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ص ٥٢ .



شكل رقم (٧٢)

تراكب كلي

من تصميم الباحثة

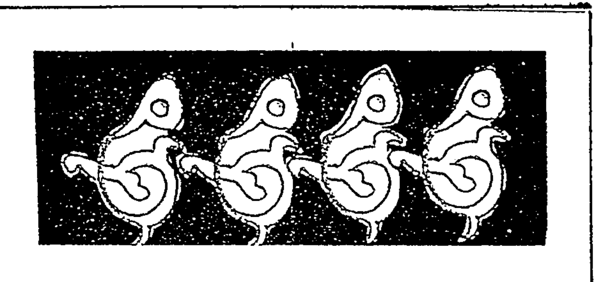


شكل رقم (٧٣)

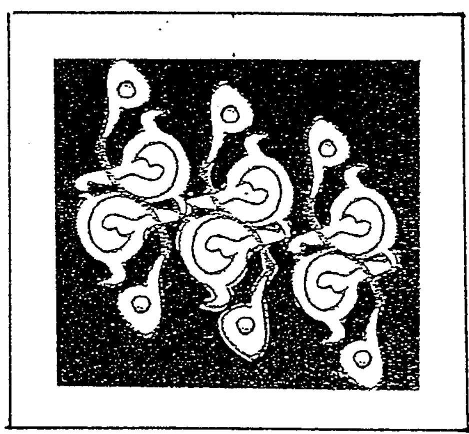
تراكب جزئي

من تصميم حاتم عبدالحميد خليل

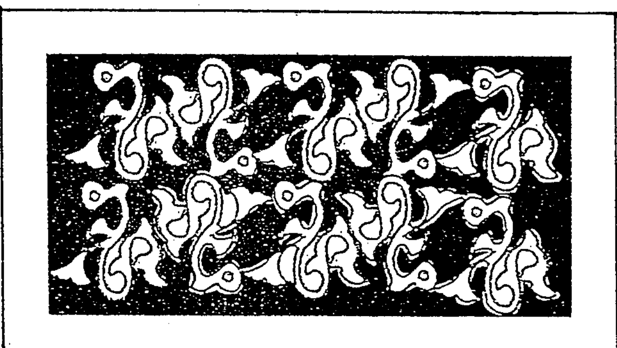
القيم البنائية للخط الكوفي وإمكانية توظيفها في اللوحات الزخرفية لطلاب كلية التربية ماجستير . كلية التربية الفنية . جامعة حلوان . القاهرة .



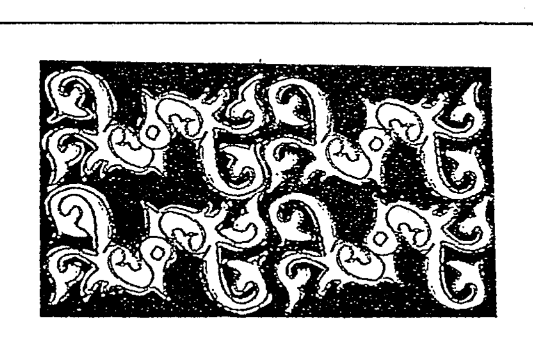
شكل رقم (٧٤)
تكرار منتظم



شكل رقم (٧٥)
تكرار غير منتظم



شكل رقم (٧٦)
تكرار متبادل



شكل رقم (٧٧)
تكرار حر

من تصميم الباحثة

٣ ـ التمـــاس :

أحد عوامل تحقـيق الإيقاع وقد يسمى بالتجـاور أو التقارب أو التقابل ... مما يوجد لدى المشاهد إحساساً يعمق الروابط بين تلك الأشكال .

ويمكن أن يعـرف بأنه : « إلتـقـاء شكل مع شكل آخـر في نقطة تسـمى نقطة التماس » . [١]

أن التجريب فى الفن لا يقتصـر على التشكيل الفني فحسب بل تعداه ليصبح سلوك يسهم فى نمو التفكير والآداء والذى جاء من نتاجه صور التماس والمتمثل في :

١ ـ تماس زاويتين شكل (٧٨) .

٢ ـ تماس ضلعين شكل (٧٩) .

٣ ـ تماس ضلع وزاوية شكل (٨٠) .

٤ ـ التــــدرج :

هو تجربة يومية دالة على النماء والتطور . فتبدو لنا الأشياء القريبة أكبر من مثيلاتها المتأخرة عنها وعرف بأنه « نوع من النظام المتشدد يتولد عنه خداع للبصر ويخلق إحساساً بالتقدم ويوحي بسلسلة من التصاعدات » . [٢]

ولذا أمكن وصفه بأنه حالة الإنتقال من الرتابة إلى الإثارة في خطوات متتابعة وهو غير قاصر على اللون بل يمكن أن يكون فى الحجم ، والمساحة ... » . [٣]

ويأتي وفقاً للصور التالية : [٤]

١ ـ التدرج المستورق :

وهو التدرج الحاصل فى حركة الوحدة دون أن يتغير شكلها . شكل (٨١)

٢ ـ التدرج الحيزي :

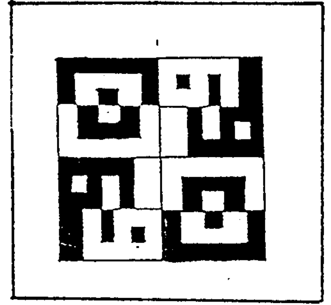
هو التدرج الذي يتم عن طريق إنحراف الشكل حتى يصبح شبه مسطح أو عبارة عن خط . شكل (٨٢)

٣ ـ التدرج في الشكل :

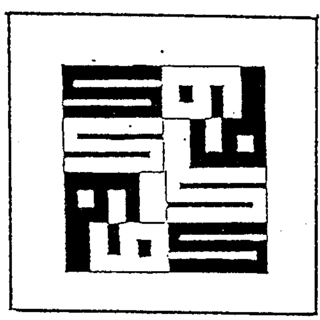
ويشترك في هذا النمط عاملان أساسيان هما الإختزال والضغط اللذان يعملان كقوى داخلية أو خارجية تؤثر فى الشكل . شكل (٨٣)

١ ـ خليل : حاتم عبدالحميد عبدالرحمن (١٩٨٧م) ، القيم البنائية للخط الكوفي وإمكانية توظيفها فى اللوحـات الزخرفـية لطلاب كلية التربية الفنية ، ماجستير ، كلية التربيـة الفنـية ، جامعة حلوان ، ص ١٧٥ .

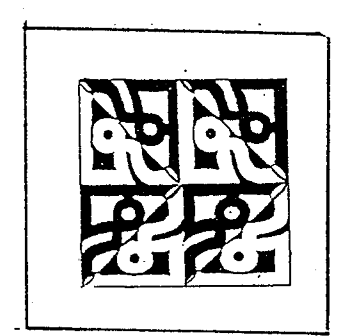
2 -3 - 4 - Wong : Wucius (1912) , Prerioys Refence.



شكل رقم (٧٨)
تماس زاويتين



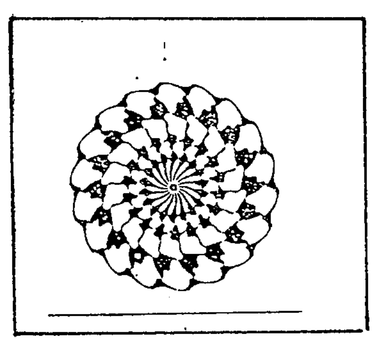
شكل رقم (٧٩)
تماس ضلعين



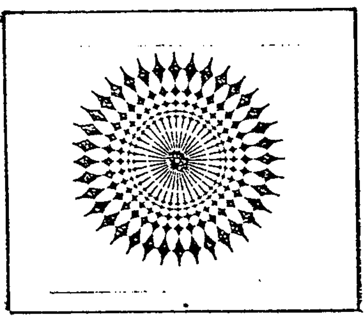
شكل رقم (٨٠)

تماس ضلع وزاوية

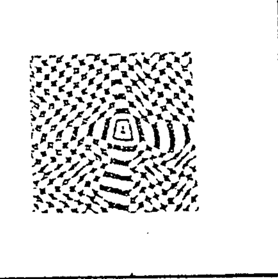
من تصميم حاتم عبدالحميد خليل
القيم البنائية للخط الكوفي وإمكانية توظيفها في اللوحات الزخرفية لطلاب كلية التربية
ماجستير . كلية التربية الفنية . جامعة حلوان . القاهرة .



شكل رقم (٨١)
التدرج المستورق



شكل رقم (٨٢)
التدرج الحيزي



شكل رقم (٨٣)
التدرج في الشكل

من تصميم الباحثة

٥ ـ الحركــة :

أقوى مثيرات الحس ولها القــدرة في إيجاد شيء من التبعــيه في مجال الرؤية البصرية وتعرف بأنها « سهولة حركة عين المشاهد بين عناصر تكوين وتصميم الملصق » . [١]

وقد ظل التعبير عنها ـ الحركة ـ وتمثيلها منذ بداية التاريخ وحتى نهاية القرن التاسع عشر منحصر فى مجرد الإيماء بها من خلال الأشكال الثابتة حيث عمد الفنان البدائي إلى المبالغة في إنطلاق الحيوانات الضخمة والغزلان البرية فى رسومه التى زين بها جدران الكهوف .

أما المصري القديم فقد صور الحركة فى سلسلة من المشاهد المتعاقبة التي يكمل كل منها حدث سابقه [٢] في حين أن الفنان الأشورى رسم الأسود وهى تجر العربات ... [٣]

أمافنان القرن العشرين فقد توصل إلى إحداث الحركة عن طريق الإيقاع الذى يعمل على نقل الرؤية البصرية دون جهداً أو مبالغة فندرك القصد مع الإحساس بالراحة . والحركة فى الفنون التشكيلية ترتكز حول المحاور التالية :

١ ـ تمثيل يوحي بالحركة مع ثبات الأشكال . شكل (٨٤)

٢ ـ حركة فعلية للشكل بتأثير القوى المختلفة . شكل (٨٥)

٣ ـ إحساس بالحركة ناتج عن إدراك المشاهد رغم ثبات الشكل . شكل (٨٦)

ويعد المحور الثالث هو مغزى البحث بحيث يوضح حركة المفردة في الأعمال الفنية ذات البعدين،المسطح،والتى تأتى نتاج :

١ ـ التدرج « اللون ، المساحة » .

٢ ـ التكرار « اللون ، المساحة » .

٣ ـ التراكب .

٤ ـ الملامس .

---

١ ـ السلمي : على (١٩٧١م) ، الأعــلان ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ١٥٧ .

٢ ـ بتصرف عن عكاشة : ثروت (١٩٧٢م) ، الفن المصري ، دار المعارف بمصر ، جـ ٢ .

٣ ـ بتصرف عن عبدالجواد : توفيق (١٩٧١م) ، تاريخ العمارة والفنون فى العصور الأولى ، دار وهدان للطباعة والنشر .



شكل رقم (٨٤)

تمثيل يوحي بالحركة

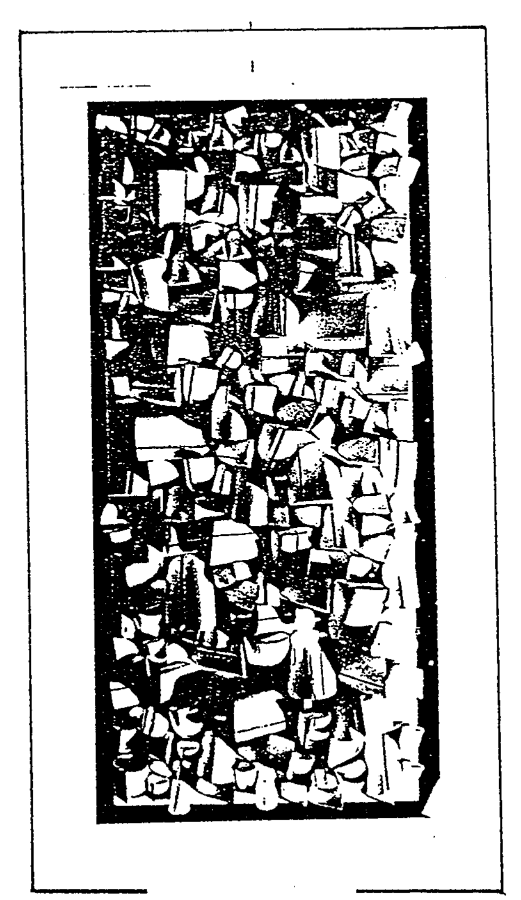
شكل رقم (٨٥)

حركة فعلية للشكل

من كتاب Smith : Edward

Morvements in Art since 1995

Thames and Hudson P 5



شكل رقم (٨٦)

إحساس بالحركة ناتج عن إدراك المشاهد

٦ ـ الملمس :

هو أحد أبرز عناصر التشكيل التي تضفي على العمل الفنى قيم جمالية إذا ما أحسن توظيفه وقد عرف أنه ذلك « العنصر المنظور الذى يوصف بأنه لامعاً أو خشناً أو ناعماً » . [١]

فالتغيرات الحاصلة على سطوح الأشكال والتى يتم إدراكها بالرؤية البصرية تعد ملامس ويعد إختلافها ناتجاً عن إختلاف الخصائص البصرية لكل منها شكل (٨٧) . ويؤثر فى ذلك :

أ ـ مدى الإنعكاس :

للأشعة الضوئية أو إمتصاصها إذا ما سقطت على سطح ذا خصائص معينه . فمثلاً إذا سقطت الأشعة على سطحين أحدهما ناعماً والآخر خشناً فأن كلاً منهما يمتص قدر من الأشعة ثم يعكسها بصورة مختلفة عن الآخر .

ب ـ اللون :

يرجع أختلاف ألوان الملامس إلى إدراكنا البصري لها فقد يختلف إنعكاس لون من سطح ناعم عنه من سطح خشن فمثلاً اللون الأحمر المنعكس من آنيه زجاجية يختلف عن ذات اللون المنعكس من نسيج خشن ولذا نجد أن طبيعة السطح لها تأثير على أنعكاسات اللون .

جـ ـ الإعتام والشفافية :

ونقصد بالشفافية سماح بعض السطوح بنفاذ الضوء من خلالها إما الإعتام فهو العكس لتلك الخاصية وبالتالي نجد أن هناك إختلاف واضح فى ملامس مادة شفافة « زجاج » وأخرى معتمة « خشب » فأن الملمس الناتج عن كل منهما يختلف عن الآخر .

---

1 - Wong : Wucius (1972) , Prerioys Refenc.

د ـ تصميم حبيبات السطح :

من المتعارف عليه أن المادة تأتي نتيجة تجاذب بين عنصرين أحدهما سالب والآخر موجب فتنشأ هنا رابطة قوية بين الجزئيات وهذه الجزئيات تعادل الحبيبات السطحية في لغة التشكيل . وهذه الحبيبات لها القدرة على تشكيل الملمس فإذا كانت هذ الحبيبات متقاربة كان السطح خشناً والعكس صحيح وللملمس صور عدة فى الفنون ذات البعدين .

* ملامس مقصودة :

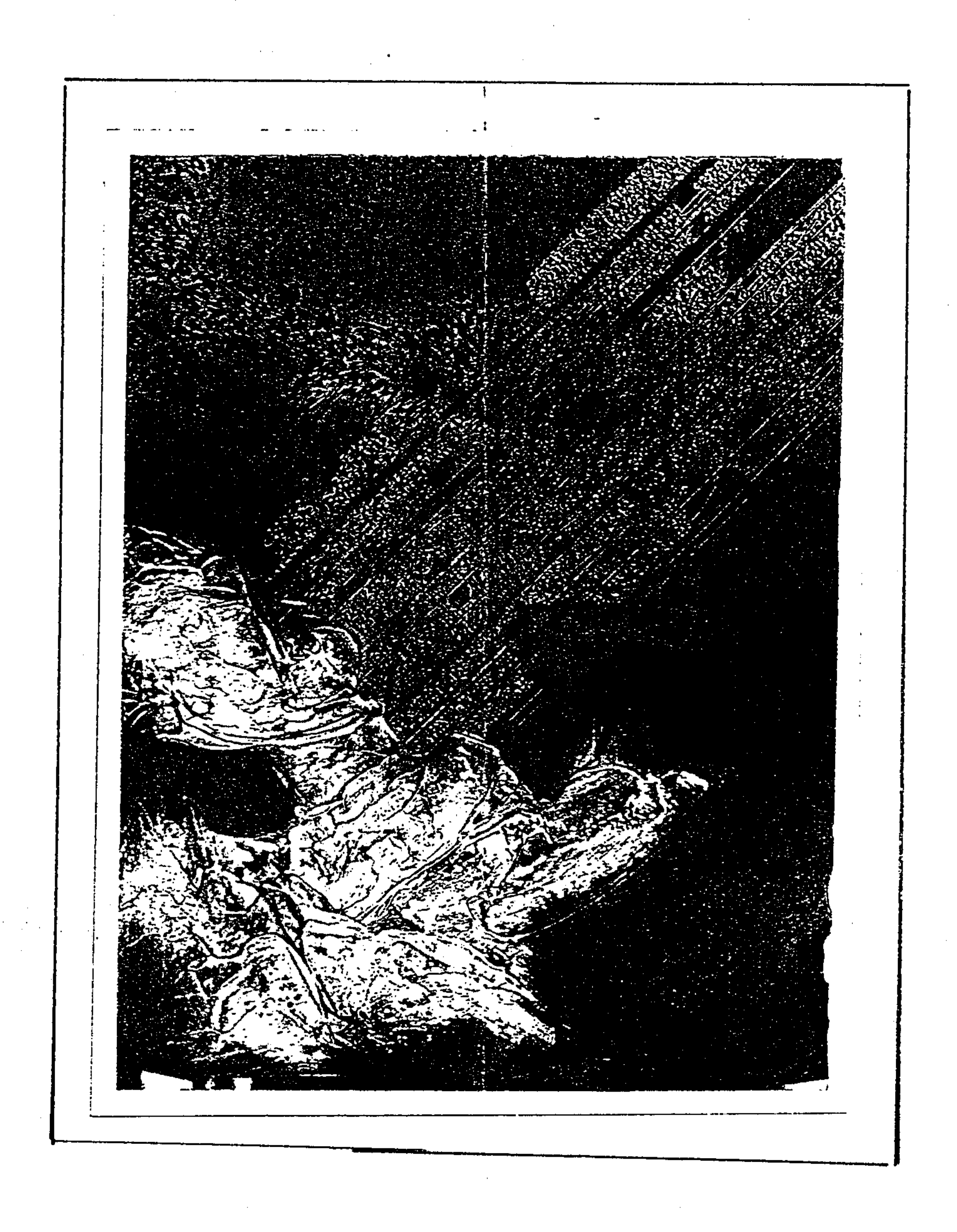
وهى التى يلجأ إليها الفنان المصمم بقصد إثراء العمل الفني .

* ملامس عفوية :

وهى التي تعد جزء أساسي من العمل الفني ولا يمكن الأستغناء عنها كملامس النسيج .

ويمكن تحقيق الملمس في العمل ثنائي الأبعاد عن طريق :

* الرسم والتلوين : حيث تترك ضربات الفرشاه على السطح نوعاً من الملامس الخشنة .
* الطباعة أو الكشط : ويتم ذلك بأحد طرق الطباعة أو بإستخدام مادة صلبة تحدث تأثيرات وخدوش في السطح .
* الرش والتفريغ : حيث تضفي البقع اللونية الناتجة من الرش نوع من الملامس .



شكل رقم (٨٧)

بدون عنوان نجا مهداوي تصوير زيتي

اللـــــون :

معنى اللون :

يعد عنصر اللون من العناصر الفعالة فى بناء العمل الفني ونظراً لقيمة الحسية والمعنوية فأن الباحثة تهتم باللون كقيمة فنية يمكن توظيفها للوصل إلى متغيرات لها مدلول خاص .

ويطلق لفظ « لون » على مجموعة المواد الصبغية التي يستخدمها المشتغلون فى مجالات الفنون أما علماء الطبيعة فيطلقون « لون » على تلك المجموعة اللونية الناتجة من تحليل الضوء الأبيض عند مروره عبر منشور زجاجي .

وقد عرّف بأنه : « ذلك الإحساس البصري المترتب على إختلاف أطول الموجات الضوئية فى الأشعة المنظورة ، وهو الأختلاف الذي يترتب عليه إحساس العين بألوان مختلفة بادئه بالأحمر ومنتهية باللون البنفسجي » . [١]

أو أن يكون « ذلك التأثير الفسيولوجي الناتج على شبكية العين سواء كان ناتج عن المادة الصباغية الملونة أو عن الضوء الملون . فهو إذن إحساس وليس له أي وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية » [٢] ومنه نجد أنه الخاصية المرئية المميزة عن الضوء والظل . والتى لها قيمة حسية وأخرى معنوية نسميها ألوان .

---

١ ـ رياض : عبدالفتاح (١٩٧٤م) ، المرجع السابق ، ص ٢٤٢ .

٢ ـ حموده : يحيى (١٩٨١م) ، نظرية اللون ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ٩ .

الخصائص الإساسية اللون :

١ ـ كنه اللون :

وتعني الخاصية الذاتيه للون ودليل جوهره « أخضر ، أزرق ، أحمر ... » كما يشير كنه اللون إلى الإشراق أو القتامه في اللون الذي يتميز بأقصي درجات التشبع عندما يكون اللون نقياً .

وكنه اللون تعبير يدل على أختلاف طول الموجات الضوئية والتي تجعلنا نطلق عليها مسميات كأحمر ، أخضر ، أصفر ...

١ ـ قيمة اللون « الدرجة » :

وتعني نسبة الضوء أو القتامه للألوان . وعليه فأن الضوء الأبيض هو الأكثر إشراق في حين أن أنعدام الضوء يعني القتامه والعتمه .

وتعرف بأنها « الدرجة أو ton وتعني كل الألوان النقيه والقيم الفاتحه والقيم الغامقه » [١] ويظل اللون على كنه مالم يتغير طوله الموجي . أما إذا مزجناه بالأبيض فأنه يصبح أفتح من أصل اللون ويطلق عليه لفظ tint وإذا مزج أصل اللون بالأسود فأنه يصبح أعمق ويطلق عليه لفظ shade ويعتمد حكمنا على نصوع الألوان على عوامل عدة هي :

١ ـ كمية الأضاءة المنعكسة من السطح الملون .

٢ ـ مدي قوة أو ضعف المصدر الضوئى .

٣ ـ عوامل أخرى قد يكون أهمها « ذاتية الرائي » .

٣ ـ شدة اللون « النقاء » :

هي دليل على نقاء اللون ولذا تعرف بأنها « الخاصية التي يتصف أو تميز القوه أو الدسامه أى درجة التشبع التى تطلق عليها saturation » [٢] ويرتبط تشبع اللون بمدى نقائه وعدم أختلاطه بالألوان المحايده .

---

١ ـ حموده : يحيى (١٩٨١م) ، مرجع سابق ، ص ١٠ .

٢ ـ المرجع نفسه ، ص ١٠ .

٤ ـ النصوع « التألق اللوني » :

ويعني كمية الضوء الذي يمكن أن يوحي بها اللون ، هذا ويعد اللون الأبيض هو أقصى درجات النصوع بين الألوان ومن هنا نقول أن نصوع أو تألق أي لون يعني نسبة مزجه باللون الأبيض مع إحتفاظه بنوعه .

٥ ـ العتامة « لالوني » :

وهي تعني كم الظلال واللالونيات التى يمكن أن يوحي بها اللون ويعد اللون الأسود أقصي درجات القتامة للألوان . وتعني درجة قتامة أي لون الحد الأقصى لدخول اللون الأسود مع لون أخر مع إحتفاظه بنوعه ويعد اللون الرمادي هو الدرجة المتوسطة بين القتامة والنصوع .

إدراك اللون :

زعم فلاسفة اليونان ان اللون ليس خاصية أودلاله على شئ ما وإنما هو تتابع العقل الذي يفسر الصوره المنطبعه على شبكية العين .

وأكدت الدراسات العلمية الحديثة حول اللون وقدرة الحواس على إدراكه وإدراك إختلافاته . كما أثبتت ان العين البشرية على درجة كبيرة من الحساسية تصل إلى أقصي حدودها عند اللون الأخضر وتهبط إلى الحد الأدني لها عند اللونين الأحمر والبنفسجي .

ويمكن القول ان « العين عنصر متقبل أقل دقه بخصوص الألوان لكنها تتمتع بحساسية أفضل للفوارق النورانية * » . (١)

ولذا أمكننا القول بأن العمليات الضوئية الخاصه بالرؤيه هي عمليه تلقائيه تبيح لنا رؤية الألوان كأختلافات وتألفات بين المجموعة المسجله والمنطبعه على شبكية العين .

---

* الفوارق النورانيه : تعني شده الأضاءه الواقعة على حيز من سطح ما .

١ ـ ضاهر : فارس متري (١٩٧٩م) ، الضوء واللون ، دار القلم ، بيروت ، ص ١٧٥ .

وكمحصله لدراسات طويلة الأمد ثبت أن المجموعات اللونية ماهي إلا نتاج مزج لونين بنسب ومقادير منتخبه . وعليه تم تقسيم اللون إلى ألوان أساسيه وهي ذات المجموعة التي يمكن من خلالها خلق مجموعة لونية ثانوية ، ثلاثية ، متدرجه .

ويعد إيفز [١] أول من ابتكر دولاب لوني يشتمل على الألوان الأساسية (أحمر ، أزرق ، أصفر) أما البرت منسل [٢] فقد كان أول من اوجد نظام لوني ذا صبغة علميه وصف من خلاله الألوان على أساس خصائصها (الكنه ، القيمه ، الشده) وقد أختير هذا النظام عالمياً في تحديد وتسمية الألوان .

مستويات اللون :

هنالك ألوان أولية أو أساسية أو أحاديه لا تنتج عن طريق المزج ولكن هي موجوده في الطبيعة لذا أطلق عليها ألوان اساسية وهي السبيل لنا للحصول على المجموعات اللونيه الأخرى شكل (٨٨) .

١ ـ **الألوان الأساسية** :

أجمع الفنانين والعلماء على أن هنالك ثلاث ألوان تعد الأصل أو الأساس في تكوين المجموعات اللونية وهذه الألوان هي « الأحمر ، الأزرق ، الأصفر » وهي المجموعة التى يمكن من خلالها الحصول على مجموعة الألوان الثنائية أو الفرعية فإذا ما مزج مقدار من اللون الأزرق مع مثيله من اللون الأحمر فأننا نحصل على لون بنفسجى (الأصل) وكذلك نحصل على لون برتقالى (الأصل) إذا ما مزج مقدارين متعادلين من الأحمر والأصفر .

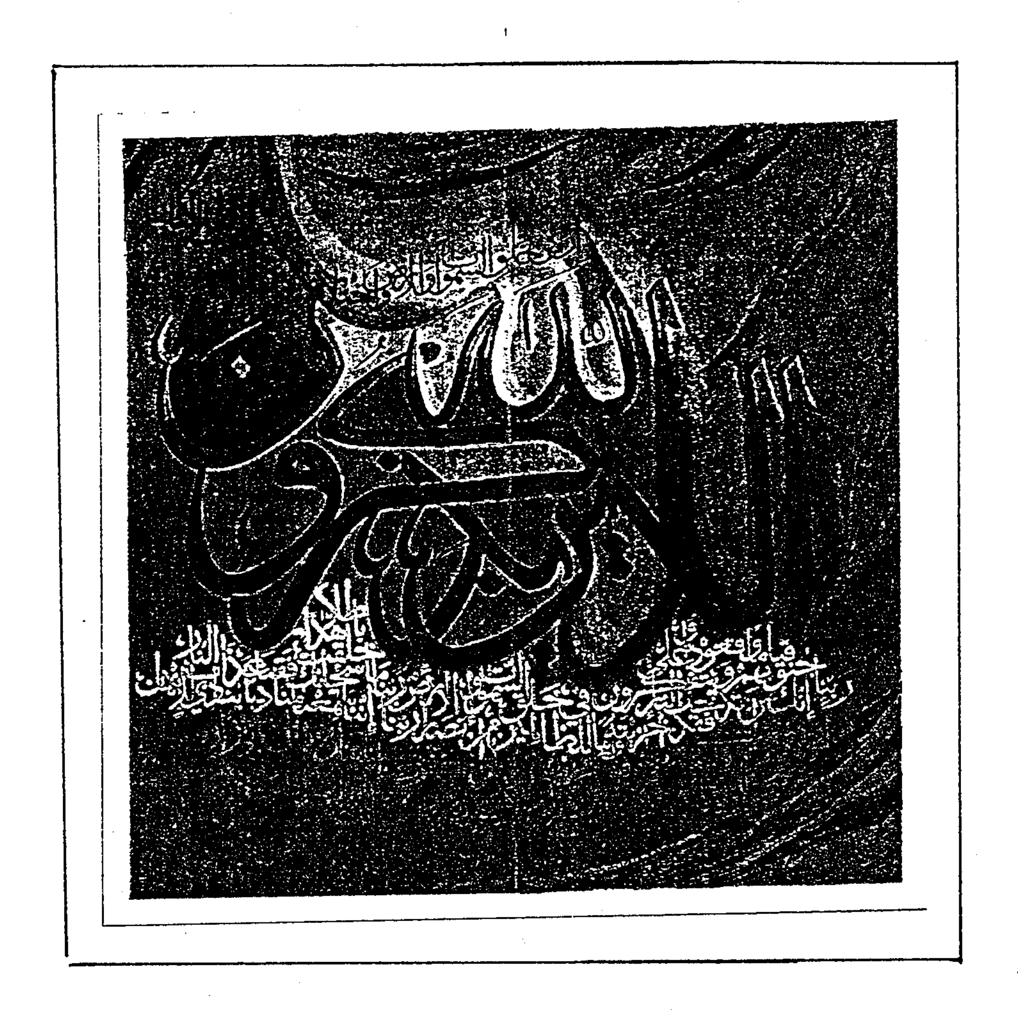
ويرى رياض [٣] إن هناك إختلاف في مدلول الألوان الأساسية عند آرباب الحرف المختلفة . فالالوان الأولية أو الأساسية في لغة الفنان هي (الأحمر ، الأزرق ، الأصفر) وفي مقدورة أن يوجد لوناً جديد بخلط نسب مختلفه من ألوانه الأوليه أما عند العامه فهي (الأبيض ، الأسود ، الأحمر ، الأصفر ، الأزرق) ويقال عنها الألوان الأولية أو السيكولوجيه .

---

١ ـ بتصرف عن : Bevlin : M. (1970) Pesing Through Discovery , Holt , Rinthart and winston

٢ ـ البرت منسل ، المرجع السابق .

٣ ـ رياض عبدالفتاح (١٩٧٤م) ، مرجع سابق .



شكل رقم (٨٨)

بدون عنوان   سعيد نصري   تصوير زيتي

وهـــي عند مصورين الفوتوغرافيه والسينمائين وعلماء الى الطبيعة (الأزرق ، الأخضر ، الأحمر) والتي إذا أضيفت إلى بعضها البعض بنسب متساويه نشأ عنها الضوء . [١]

٢ ـ الألوان الثنائية « المكملة » :

ونقصد بها اللون الناتج من خلط مقدارين متساويين من لونين أساسين ويكون اللون الناتج مكمل للون الأساسي الثالث . فمثلاً خلط مقدار متساوي من اللون الأحمر وأخر مماثل من اللون الأصفر ينتج لنا اللون البرتقالى (الأصل) والذي يكون مكملاً للون الأزرق .

وقد أطلق علماء الطبيعة على اللونين المتكاملين (الأصفر ، البنفسجي) ، (الأحمر ، الأخضر) ، (الأزرق ، البرتقالي) ألوان متتامه . إذ تتحول إلى ضوء أبيض عند مرورها عبر منشور زجاجي .

والألوان المتممه لبعضها البعض عند تجاورها تبدو أكثر كثافه . فمثلاً إذا ما وضع مربع أزرق بجوار آخر برتقالي فأننا نجد ان المربع الأزرق يبدو أشد زرقه والبرتقالي يبدو اكثر زهواً مما لو كان منفرد .

٣ ـ الألوان الثلاثية :

وهي مشتقات الألوان الثنائيه وتسمى تلك الألوان الناتجة عن طريق المزج باسم اللون الغالب عليها أو المشترك بينهما جمعياً حيث أنه بتحليل أي لونين ثنائين نجد انهما يشتملان على الألوان الأساسيه الثلاث التى تكون فى مجموعها الرمادي . إلا أنه يوجد بها لون نسبته أعلى من اللونين الأخرين في الخلط ويسمي الخليط الناتج بأسمه ، إلا أنه يكون محايداً .

وعلى سبيل المثال . إذا خلطنا قدرا من اللون البنفسجي مع قدر من اللون الأخضر نجد أنه عند تحليل المكونات تشمل على الأتي :

بنفسجي (أزرق + أحمر) + أخضر (أزرق + أصفر) = أحمر + أزرق ــــ أزرق محايد .

---

١ ـ رياض عبدالفتاح (١٩٧٤م) ، مرجع سابق .

٤ ـ الألوان الدافئة والباردة :

وتتميز مجموعة الألوان الدافئة بأنها ذات طول موجي عالى (أحمر ، برتقالي ، أصفر) الألوان التى تبدو واضحة في ألسنه النار وأشعة الشمس . في حين أن مجموعة الألوان الباردة تكون ذات طول موجي قصير (الأخضر ، الأزرق) وهي الألوان التي تكسو السماء وصفحة الماء وأعالى الشجر .

وفى البحث عن حقيقة تلك المسميات الدافئة والباردة برهنت التجارب أنه لا يوجد إرتباط بين الإحساس بالحرارة واللون والعكس صحيح . وإنما هناك أثر للعامل النفسي « الإيحاء » وهو ذا فعاليه كبيره في ذلك كما أنه يمكن رفع درجة حرارة لون ما بأضافة قليل من ألون الأحمر ، الأصفر ، البرتقالي .. في حين أن اللون الأزرق ، الأخضر ، الأبيض يعمل على خفض حرارة اللون إذا ما أضيف شيئاً من أحدهما للون .

ولعله من المفيد للفنان أن يدرك قدرة تلك الألوان (الدافئة ، الباردة) على الظهور والتراجع ـ علاقات مكانيه ـ والتي تعد من أهم الأمور التى يراعيها الفنان المعاصر الذي يراعي التأثيرات البصرية لكل لون يستعمله وكيف تعطي تلك الألوان شعور بالعمق إذا ما وظفت بصورة جيده في العمل الفني .

كما يعمل اللون الأبيض على تقدم الأشكال المصطبغه به على الأخرى ذات الألوان المختلفة وإذا ما مزج مقدار منه مع لون ما فأنه يعطي لذلك اللون مركز الصداره « التقدم » عن مثيله الممتزج بلون أسود إذا أضيف إليه شئ من درجات الرمادى .

٥ ـ الألوان المحايدة :

هي تلك المجموعة اللونية المبتدأه بالأبيض والمنتهيه عند الأسود وتشمل درجات عدة من الرماديات .

وقد تسمى أيضاً بلالونيه ، بمعنى انه « لا لون لها » وهي تحتوي على الكثير من القيم اللونية كتدرج ، الأبيض ، الأسود ودرجات عدة من الرماديات ولهذه المجموعات القدرة على خلق نوع من التباين (الأسود ، الأبيض) وبأستطاعة تلك المجموعة الأيهام بالحركة والتقدم والتراجع (العمق ، البعد الأيهامي) .

التنظيم الأيقاعي للون :

يعد الإيقاع بعامة تكرار متواصل لنظام أو شكل ما بحيث يسود هذا التكرار شئ من الوحدة والتنوع تخدم ذات العمل الفني .

وعرف الإيقاع اللوني بأنه « أحد أنواع الإيقاع بوجه عام ويمكن تحقيقة عن طريق استخدمات اللون أو التنوع التكراري للون » [١] . ويمكن تحقيق الإيقاع اللوني من خلال :

التوافق اللوني :

وهو الصفة الأساسية لمجموعة لونيه نرتضيها ويمكن أن تحقق قيم جماليه لعنصر اللون ولذا يمكن القول بأن التوافق اللوني هو « إتحاد موفق للألوان تنشأ عن إستعمال خاصية المصاهرة والتقارب الموجوده بين الألوان واتحاداتها البصريه » [٢] ولقد أخذ بهذا القول على أنه التعريف العلمي لخاصية التوافق اللوني شكل (٨٩) ويأتي في الصور التالية :

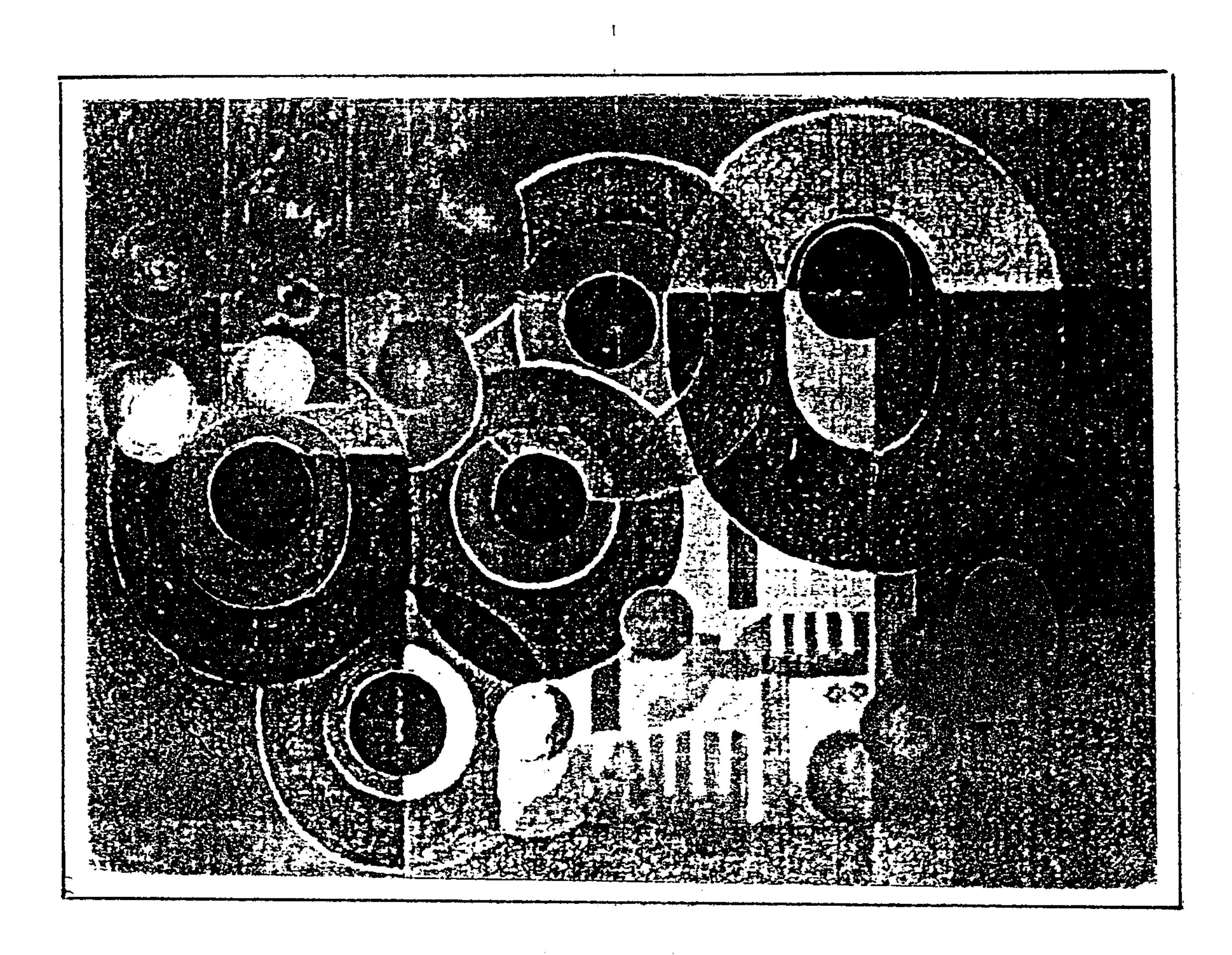
١ ـ توافق مجموعة لونيه مشتركة في كنه لون واحد :

وهذه المجموعة اللونية المشتركة تكون متجاورة على محيط دائرة اللون (درجات الفاتح والغامق للون ما) فمثلاً درجات اللون البرتقاني المائل للحمره وكذلك البنفسجي المائل نحو الأحمرار تعد مجموعة لونيه مشتركة في كنه لون واحد ويمثل اللون الأحمر في هذه المجموعة رابطة قوية ، وكذلك اللون الأزرق المائل نحو البنفسجي والأزق المائل نحو الأخضر يكونان معاً مجموعة لونية مشتركة في كنه لون واحد هو الأزرق . في حين أن اللون الأخضر المائل نحو الأصفر والبرتقالي

---

١ ـ خليفة : أحمد عبدالحفيظ (١٩٨٢م) ، تأثير اللون فى التصوير الحديث ، دكتوراه ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ص ٦١ .

٢ ـ بتصرف عن حموده : يحى (١٩٨١م) : مرجع سابق .



شكل رقم (٨٩)

بدون عنوان　　　محسن الخضراوي　　　تصوير زيتي

من مقتنيات متحف كلية الفنون الجميلة . جامعة المنيا

المائل نحو الحمره يعدان مجموعة لونيه متقاربه لإشتراكها في اللون الأصفر الذى يمثل دور الوسيط في كلى اللونين ولهذا التوافق نوعان هما :

٢ ـ توافق مجموعة لونيه مشتركة في كنه لون واحد مع اللون المكمل لها :

ويلجأ الفنان لهذا النوع من التوافق رغبة منه في إكساب عمله شئ من الحيوية فأشتراك لون مكمل مع لون له صفه السيادة في مجموعة لونيه مشتركه في كنه لون واحد يضفى على العمل صبغة حيويه .

٣ ـ توافق مجموعة لونيه مشتركة في كنه لون واحد مع لون سائد :

ويعد هذا النمط من التوافق اكثر الأنماط نجاحاً . الأ أنه يبعث شئ من الرتابه في النفس لذا يلجأ الفنان إلى استخدام مجموعة لونيه مع أختلاف شدتها ، قيمتها داخل العمل الفني مؤكداً بذلك على لون ما ويكسبه صفه السياده أو بأستعماله بقيمه تظهر تباينه مع خلفيته .

٤ ـ توافق مجمو عة لونيه متباعده الكنه و مختلفة الشدة :

ويعرف هذا النمط « بالتوافق المتباين » وينتج هذا النمط من أستخدام الألوان المتقابله على الدائرة اللونية ولتأكيد نجاح هذا النمط اللوني يفضل إستخدامه في مساحات متباينه . وهنا تتفاعل كلاً من المساحة واللون لتظهر مدى التباين على الرغم من أن السيادة فيه للون الذي تتوافق مساحته مع شدته .

٥ ـ توافق مجموعة لونيه متباعدة الكنه و متساوية الشده :

إذا ما تساوت درجة التشبع (الشده) بين لونين متكاملين فأن كنه اللونين يميل نحو الحياد التام كما يؤدى توافق هذه المجموعة اللونية إلى التخفيف من حدة تباين اللون المكمل له ولكى نؤكد توافق تلك المجموعة اللونية فأننا نستخدم معها لون حيادى (رمادى) كلون وسيط أو كخلفيه لكلى اللونين مما يحقق بذلك نجاح تلك المجموعة .

التباين اللونى :

إن الأنتقال السريع من حالة إلى عكسها يعد تباين وهو يحدث بصوره دائمه فـــي مـجـالات الفـــنون التشكليليه في كل من اللون ، المساحة ، الشكل ، الاتجاه ، الملمس . شكل (٩٠) .. ولذا يعرف بأنه « الجمع بين طرفي النقيض » [١] وهو يحدث في الصور التاليه :[٢]

١ ـ التباين في درجة اللون :

ونقصد به تلك التغـيرات الحاصلة في درجة لون ما بالنسبه لدرجة لون آخر مجاور له . فمثلاً سطح مطلى باللون الأبيض إذا ما وضع على خلفيه سوداء يبدو أنصع لوناً واكبر حجماً من مثيله الموضوع على خلفــيه رمادية والعكــس يحـدث لو كان السطح مطلى باللون الأسود ووضع على خلفيه بيضاء فإنه يبدو أكثر قتامه وأصغر حجم من مثيله الموضوع على خلفيه رمادية .

وتعد ظاهرة الاشعاع اللوني * هي التفسير العلمي والمنطقي لذلك النوع من التباين وتسهم أيضاً قانوني « شفري » ** في توضيح تلك الظاهره ولعل من الحقائق التى تؤكد هذا النمط من التباين اللونى أنه ينشئ علاقة شــبه متدرجه فإذا ما تجاور لونان مختلفان فإن خط التجاور يعد أقتم درجات اللون فى حين أنه تقل حدة القتامه تدريجياً كلما أبتعدت العين عن خط التجاور .

---

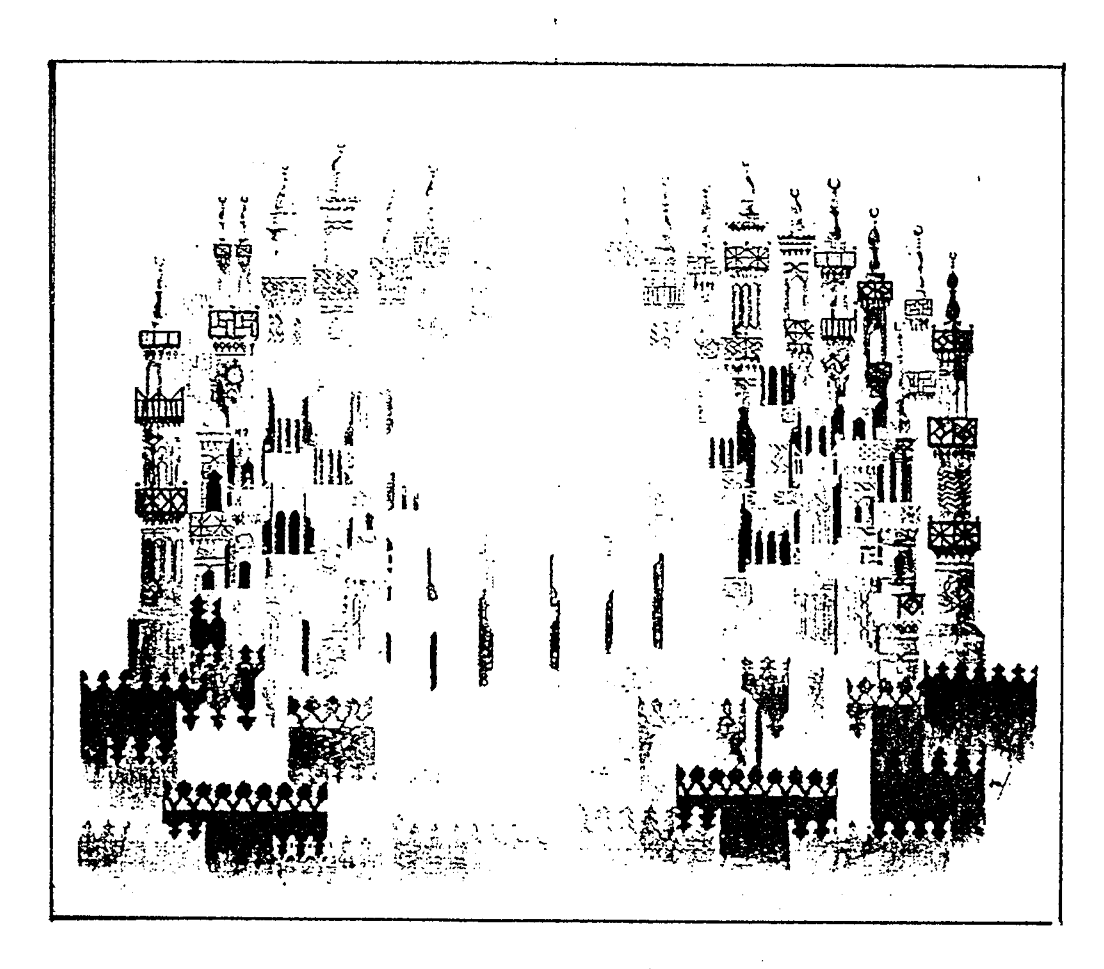
١ ، ٢ ـ حموده يحيى (١٩٨١م) ، مرجع سابق .

* الأشعاع اللوني : هو انتشار أشعة الأضاءة في جميع الإتجاهات إبتداء من المركز حتى نهاية الأطراف مما يؤكد على زيادة المساحة ظاهرياً « الخداع البصري » .

** قانوني شفري : نقلاً عن المرجع السابق ، ص ٨٤ ، ٨٥ .

قانون ٢ أن وضع الأبيض بجوار لون ما يؤدى إلى رفع درجة اللون « بإعتبار أن الأبيض مساوياً للصفر » .

قانون ٣ إن وضع الأسود بجوار لون ما فإن ذلك يؤدي إلى خفض درجة اللون « حيث أن الأسود يمثل الحد الأقصى للدرجة » .



شكل رقم (٩٠)

بدون عنوان　　رؤوف عبدالمجيد　　تصوير زيتي

٢ ـ التباين في كنه اللون :

ونقصد بها تلك التغيرات الحاصلة في كنه لون ما بالنسبة لكنه لون آخر مجاور له إذا تساوت الدرجة ويكون هذا النمط من التباين أكثر وضوحاً إذا تجاور لونان متكاملان فمثلا إذاتجاوراللون الأحمر مع مكملة الأخضر فأن اللون الأحمر يزداد وهجاً في حين ان الأخضر يميل نحو الزرقه وهذا يفسر ان تجاور لون دافي وآخر بارد يوجد شئ من التباين الواضح إذ يزداد اللون الدافي دفئاً وتألق في حين أن الآخر يميل نحو البروده أكثر فأكثر .

في حين أنه إذا تجاور لونان دافئان فأن حدة التباين تقل فيما بينهما ويعمل كلا منهما على خفض حرارة الأخر أما إذا تجاور لونان باردان فأنه يعمل كلا منهما على رفع حرارة الأخر .

٣ ـ التباين في درجة وكنه اللون :

هو التغير الحاصل في درجة وكنه لون ما في وقت واحد فاذا ما تجاور لونين مختلفين في الدرجة والكنه فان العين تراهما على غير حقيقتهما .

فمثلاً اللون الأحمر إذا ما جاور لون برتقالى فإنه يميل نحو الأرجوانيه أكثر في حين ان ذات اللون ـ الأحمر ـ يميل نحو البرتقالي إذا ماجاور لون أ زرق .

بمعني أنه في هذا النمط من التباين تميل الألوان المتجاوره إلى البحث عن مكمل اللون المجاور .

التكرار اللوني :

يعد أقدم الأساليب الفنيه وأكثرها شيوعاً وإستخداماً ولذا عرف بأنه « إبسط قواعد الزخارف » [١] ولعله كذلك أبسط نظم الإيقاع اللوني فهو عبارة عن حركة منتظمه للون في إتجاهات مختلفة من العمل الفني مما يوجد شئ من الحركة المنظوره .

التدرج اللوني :

هو التعبير عن حركة ناميه والإنتقال من الرتابه في خطى متتاليه ولذا يمكن تعريفه بأنه « الحاله التى يرتبط فيها طرفان متباينان بدرجات متوسطة » [٢] ويعد التدرج اللوني طاقه ضوئيه ذات بريق صادر من جزئيات اللون في الحيز الأول ثم تزداد كثافتها في الأوسط وتصل اقصي درجاتها في الحيز الأخير الذي يمثل عمق الصوره وللوصول إلى تدرج لونى ناجح يفضل استخدام المكونات الأصليه للحصول على درجات لونيه عده شكل (٩١) .

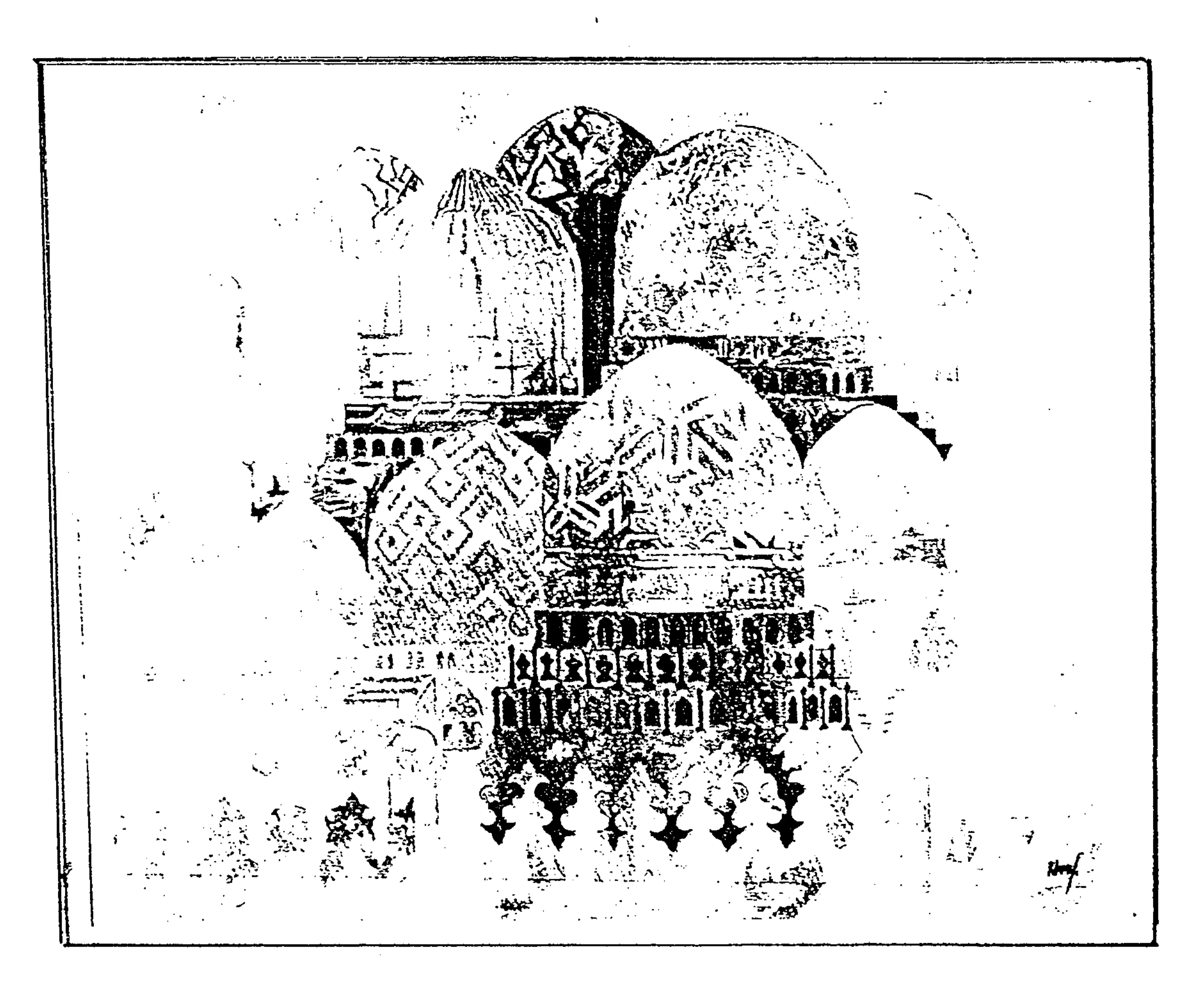
فمثلاً ان مزج مقدار متساوى من الأزرق والأصفر يعطينا اللون الأخضر (الأصل) وللحصول على درجات الفاتح منه يمكن إضافه اللون الأصفر في حين ان زيادة نسبة اللون الأزرق تعطي درجات الغامق كما أنه يمكن الحصول على درجات من اللون بأضافه الأبيض للحصول على الفاتح منه والأسود للحصول على الغامق وان كانت علام [٣] ترى ان إضافة الأبيض والأسود للألوان يجعلها أقل تألق وأكثر حياديه لأن كل منهما له تأثير بارد عند مزجه باللون .

---

١ ـ زاهر : أحمد شفيق وآخرون (د. ن. ت.) ، الزخرفة والألوان ، مكتبة النجاح ، القاهرة ، ط٢ ، ص ١٠ .

٢ ـ رياض : عبدالفتاح (١٩٧٤م) ، مرجع سابق .

٣ ـ علام : ليلى أحمد حسن (١٩٧٨م) ، العملية الإبتكارية في تشكيل المجسمات الورقية والإفادة منها في إعداد معلم التربية الفنية ، دكتوراه ، كلية التربية الفنية (جامعة حلوان) ، ص ٥٠٠ ، ٥٠٢ .



شكل رقم (٩١)

بدون عنوان　　　رؤوف عبدالمجيد　　　تصوير زيتي

الخلاصــة :

من خلال الفصل الخامس عرفت الباحثة طبيعة الأسس الإنشائية ، وأهمية الوحدة العضوية وتأثيرذلك على الإتزان وحركة الرؤيه ودور الإيقاع في تحقيق تلك الحركة بالرغم من ثبات الأشكال عن طريق التراكب أو التكرار أو الملامس أو اللون حيث تناولت الأخير بشئ من التفصيل دراسة خصائصه ومستوياته والإيقاع الناتج من تباين درجاته أو تكرارها.

الفصل السادس

التجربة الشخصية للدراسة

النتائج والتوصيات

تمهـيد :

ترمي التربية الفنية إلى التأكيد على شخصية الفرد من خلال إستيعابه لمعطيات التراث الحضاري لبلاده ـ وذلك من خلال إستيعاب هذا التراث بنظرة واعية فاحصة من خلال الأتصال والتواصل بغية إستيعاب قوانينه وتفهمها والوقوف على خصائصه التشكيلية ـ فدراسة التراث بنظرة شمولية تجعل الفرد لا ينفصل عن بيئته ولا عن مجتمعه ، من هذا المنطلق ستحاول الباحثة تقديم تجربتها في محاولة لدراسة جانب من جوانب التراث والإفادة منه بطريقة معاصرة بغية ربط الماضي بالحاضر من خلال معايشة ما أنتجه فنانون قدامى وتقديمه في صورة جديدة بعد التعرف على نظمه ومكوناته وما يتحققه من نظم إيقاعية .

ويرى عبدالكريم : « أن التراث والمعاصره لهما إمتداداتهما الثقافية والفكرية في واقعنا الفني المعاصر ، وأن التجربة القائمة على أسس من التراث تجعل هناك نوعاً من التواصل الفكري بين أعمال التراث والأعمال المعاصرة » . ‹١›

كما يؤكد الحسيني ذلك بقوله : « أن إدراك فنون التراث عن وعي وما به من قيم نستطيع إستخدامها وإدماجها لكي تتعايش مع عالمنا المعاصر بدل من ترديدها كما هي وحتى يتآتي ذلك لابد من أن تبدأ بالنقل فهو الخطوة الأولى للتأمل والدراسة ، والخطوة الثانية هي كيفية تحويل هذا الذي نقلناه حتى يصبح صيغة جديدة . لا نقول جديدة تماماً ، وإنما تحمل في طياتها جذور التراث فهي تنتمي إليه ولكن تتعايش بشكل جديد مع حياتنا المعاصرة » . ‹٢›

وتتفق الباحثة معه في أن الأصالة تمثل الماضي الحضاري وأن العلاقة بين الأصالة والتجديد ليست بالعلاقة المتنافرة ، بل أن الأصالة لابد لها من التجديد والعكس صحيح . فالفرد يستطيع أن ينسخ من تراثه ، كما أنه لا يستطيع أن يرفض التجديد ويظل جامد في مكانه إذ أن ذلك سيؤدي حتماً إلي عدم وجود نهضة حديثة .

---

١ ـ عبدالكريم : أحمد محمد علي (١٩٨٥م) ، مرجع سابق ، ص ١٤٥ .

٢ ـ الحسيني : نبيل (١٩٨٠م) ، منابع الرؤية في الفن ، دار المعارف ، مصر ، ص ١٩٦ .

من خلال ما تقدم تستطيع الباحثة أن تستخلص بعض العلاقات والقيم الفنية والجمالية التي يمكن أن تتخذها أساساً لتجربتها والتي تعتمد على النظم الإيقاعية للتصميم الزخرفي والمفردات التشكيلية التي توصلت إليها من تحليلها لبعض مكونات التراث « الأزياء الشعبية النسائية » وأن تحقق هدف البحث من خلال تجربتها العملية :

أهداف التجربة العملية :

إنتاج تصميمات زخرفية مستعينة في ذلك بما خلصت له الباحثة من نظم إيقاعية ، من خلال ما قدمته من تحليل لبعض الوحدات الزخرفية على الأزياء ومكملاتها وقد وضعت الباحثة حدوداً لتجربتها العملية تنحصر في التالي :

١ ـ إنتاج عشرة تصميمات زخرفية ذات مقياس موحد .

٢ ـ تقتصر التجربة العملية على تنفيذ تلك التصميمات الزخرفية باللون على ورق الكانسون الأبيض . وذلك لما للون من أهمية في إبراز الإيقاع .

٣ ـ تتناول الباحثة في تجربتها عدد (١٠) مفردات تشكيلية على أن تقدم لها تصميماتها الخاصة بها مراعية في ذلك تقديم الأساس الهندسي ـ البنائي ـ لكل مفرده تشكيلية .

٤ ـ تتناول الباحثة تلك المفردات التشكيلية كأبجديات للتصميمات الزخرفية .

من خلال علاقتي التماس والتراكب أو كلاً منفردة عن الأخرى وذلك في مسارات متعددة للرؤية البصرية إلى جانب عامل التصغير والتكبير وموائمة الشكل مع المساحة التي يشغلها .

٥ ـ تعد الباحثة تصميماتها الزخرفية مستعينة بشبكيات متعددة داخل التصميم الواحد لتحقيق مسارات للرؤية البصرية والشد الفراغي من خلال التكبير والتصغير أو الموائمة بين المفرده والمساحة التي تشغلها .

٦ ـ تقدم الباحثة الأساس الهندسي للمفردات التشكيلية وإمكانياتها وتؤكد الباحثة على تحقيقها للنظم الإيقاعية من خلال إنتظام مفرداتها التشكيلية في مسارات للرؤية البصرية والتي أستخلصتها الباحثة وبينتها على النحو التالي :

أ ـ نظم إيقاعية تقوم على أساس المسارات الصاعدة والهابطة .

ب ـ نظم إيقاعية تقوم على أساس المسارات الدائرية .

جـ ـ نظم إيقاعية تقوم على أساس المسارات المائلة في كلا الإتجاهين .

التصميم الأول

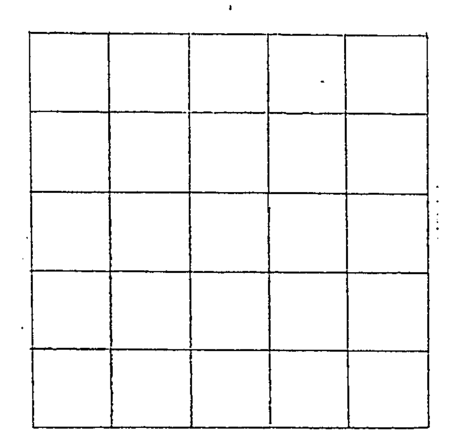
الوصف العام :

لوحة زخرفية مربعة الشكل طول ضلعها ٤٠سم قسم سطحها إلي شبكية مربعة طول ضلع المربع فيها ٨سم .

تحليل العمل الفني :

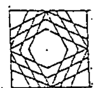
يرجع أساس هذا التصميم إلي الشبكية المربعة والوحدة الزخرفية المستخدمة فيه هي التحويله (٩٢) وقد وضعت داخل المربع لتأخذ شكل المعين تقريباً وتكرر داخل الشبكية بشكل متجاور وفي وضع أفقي تتماس فيه خطوط الشكل . ومن ثم تكرر مرة أخرى فوقها في وضع رأسي . كما ظهرت في الشكل (٩٣) بشكل متراكب تراكب كلياً مما أضفى عليها تراكب هندسي مستحدث تتلاقى فيه الوحدات في محاور نشأ عنها شكل نجمي .

كما أتخذت الباحثة تلك المحاور أساس في تراكيبها اللونية حيث وزعت ألوانها ما بين اللون الأحمر والأصفر كألوان أساسية والدرجات الناتجة عن تداخلهما إلي جانب إستخدامها للون المكمل للون الأحمر - اللون الأخضر - وتدرجه مع اللون الأصفر ، وقد أظهر اثر اللون وتدرجه وميض ضوئي يعطي ذبذبات وبؤر ضوئية متراصة . كما أوحى بوجود شفافيات . مهما آثرى الحس الزخرفي في هذا العمل الفني ، بحيث ظهر التشكيل الشبكي الهندسي في التشكيلات اللونية المستخدمة فأعطت الحس الرياضي المرتبط بالأساس الشبكي ، كما نتج عن ذلك توزيع جديد مرتبط بالأساس الهندسي .

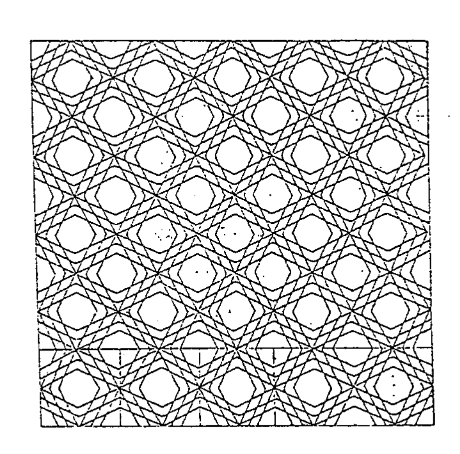


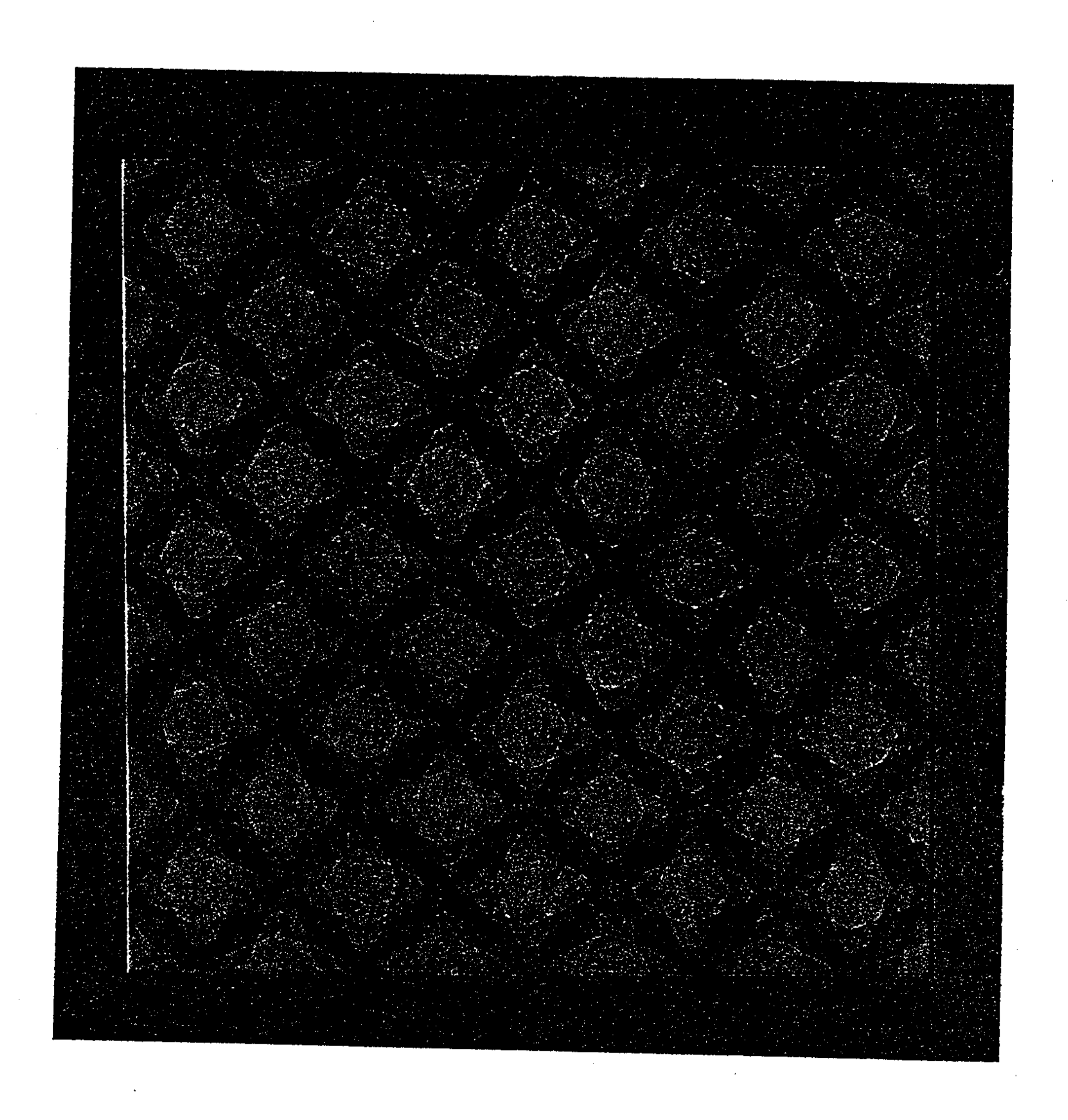


شكل رقم (٩٢)



شكل رقم (٩٣)





التصميم الأول

التصميم الثاني

الوصف العام :

لوحـة زخرفيـة مربعة طـول ضلعـها ٤٠سم قسـم سطحـها إلـي شبكية تعتمد أسـاسـاً على الشبكية المربعـة إلا أنها تختلـف عنها من حيـث المتوالـيه العدديـة .

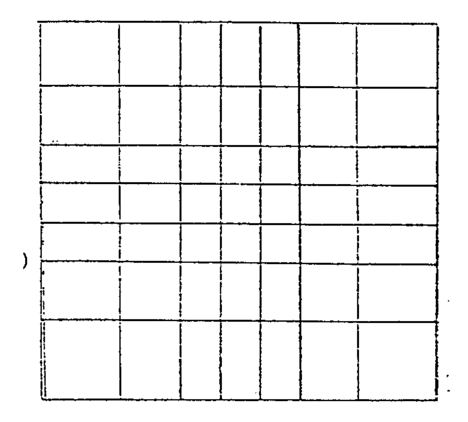
تحليل العمل الفني :

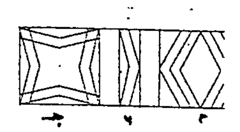
يرجع أساس هذا التصميم إلي الشبكية المربعة « المتدرجة » في صورة متواليه عددية . واتخذت الباحثة الوحدة الشعبية ـ التحويله ـ شكل (٩٤/أ) وعمدت إلى شطرها وأتخذت من جزئها المشطور شكل (٩٤/ب) أساس زخرفي صاغته في وضع أفقي موازي لضلعي المربع كررته بصورة منتظمة داخل الشبكية مع مراعاة عوامل الضغط التي تؤثر في الشكل وكذلك علاقات التماس الناشئة بين نهايات وبدايات الأشكال ، ثم تم تكرار ذات الأشكال مرة أخرى في وضع رأسي فنشأ لنا أشكال معينة كناتج لعلاقة التراكب الجزئي الحادثة بين الأفقي والرأسي شكل (٩٤/جـ) . كما ان تلاقي هذه المعينات في نقطة واحدة أوجد شكل مثلث يشترك ضلعان منه مع المعينات وضلعه الثالث منكسر (شكل ٩٥) .

فنتج لنا تركيب هندسي مستحدث ومن تلاقي الوحدات نتجت محاور تحمل ذات الشكل إلا أنها متأثرة بعوامل الضغط والتدرج أكثر من الشكل الأصلي .

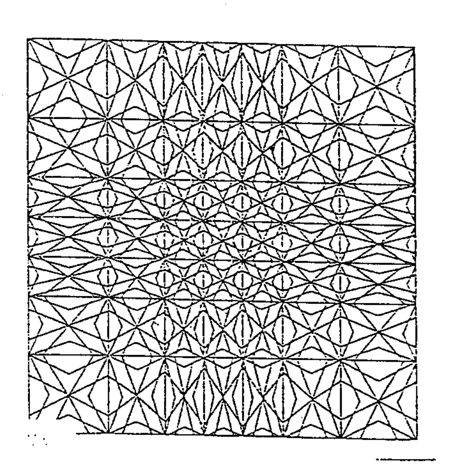
أما عن اللون المستخدم في إخراج هذا العمل الفني فيعتمد أساساً على اللون البني القاتم بدرجاتـه ـ متدرجاً حتى درجة البيج الفاتح ـ وقد جاء اللون في العمل الفنـي .

أخذ في التـدرج من اللون الداكن في الأطراف إلى اللون الفـاتح في مـركز العمل الفني وهذا الأسلوب في التلوين أوجد نوع من الشفافيات التي عملت على إثراء التصميم .

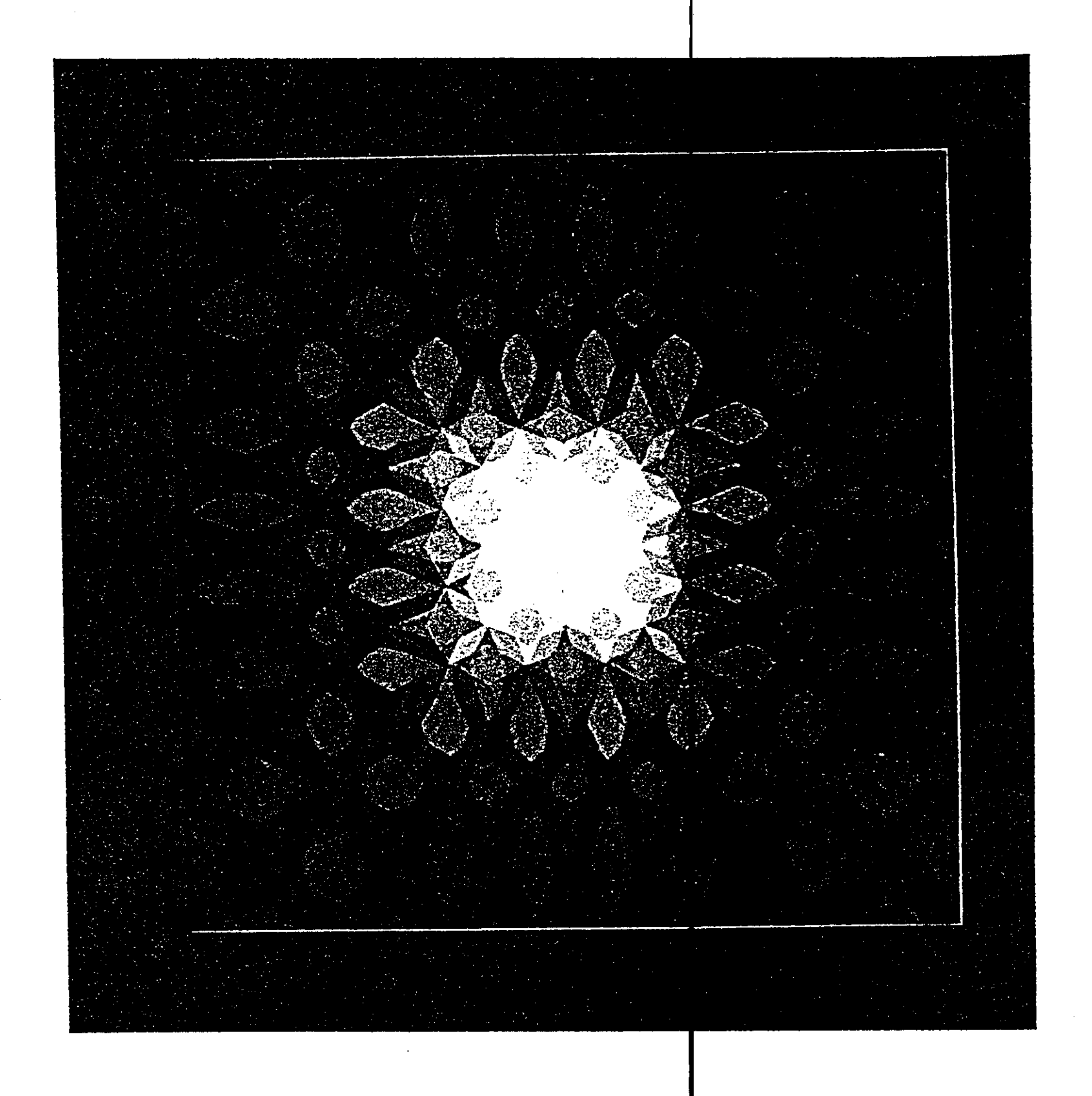




شكل رقم (٩٤)



شكل رقم (٩٥)



التصميم الثاني

التصميم الثالث

الوصف العام :

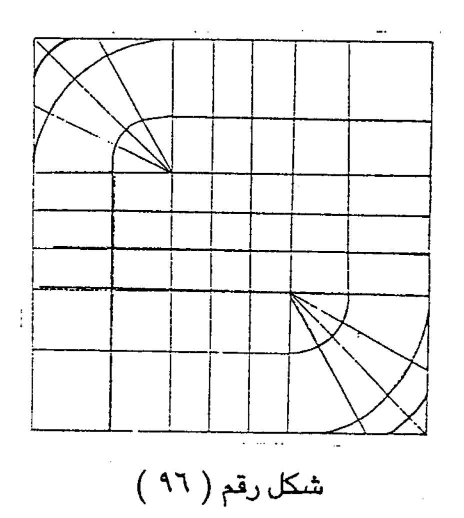
لوحة زخرفية مربعة طول ضلعها ٤٠سم قسم سطحها إلي شبكية من تصميم الباحثة حيث أعتمدت في أساسها على الجمع ما بين الشبكية المربعة والمتوالية العددية قام بها محور ذا صيغه متدرجه « تدرج حيزي » شكل (٩٦) .

تحليل العمل الفني :

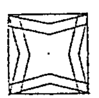
اتخذت الباحثة من الوحدة الزخرفية الناتجة عن التراكب في التصميم السابق أساس لتصميم آخر مختلف عنها من حيث الشكل والمضمون ويرجع ذلك إلى عوامل الضغط الناشئة عن نوعية الشبكية والمتدرجة بأسلوب آخر والتي تتميز بوجود محور أدى إلي تغير حاصل في شكل الوحدة نتيجة ضغطها داخل الحيز الذي يضيق كلما اتجهنا إلي الداخل حتى أتخذ شكل خطي في نهاية الأمر .

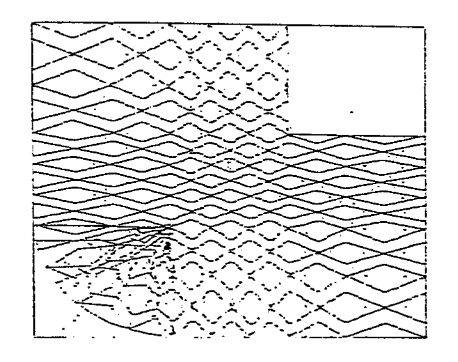
أما من حيث الألوان في هذه اللوحة فقد جاءت متدرجة بدء من اللون الفاتح في الأطراف ووصولاً إلى اللون القاتم في مركز التصميم . كما أن إستخدام اللون هنا لا يوجد شيء من الشفافيات حيث إن المساحات تأخذ ألوان محددة تعتمد على التدرج اللوني من الداخل إلى الخارج فقط .

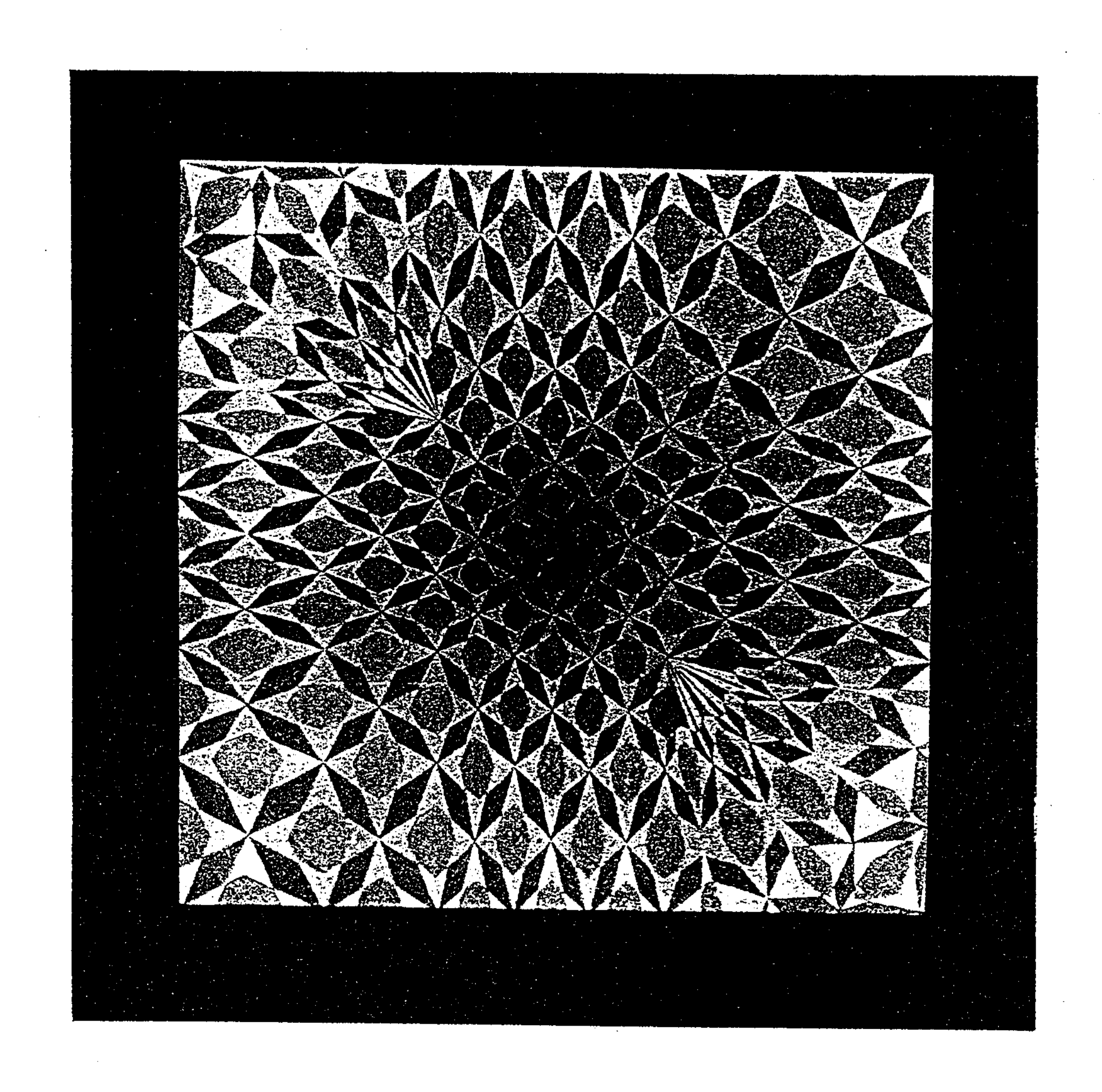
وقد تم تلوين مركز اللوحة في المفردات التي تتخذ شكل المعين باللون البنفسجي القاتم ثم يتدرج اللون إلى درجات الفاتح كلما اتجه إلي الخارج كما أن الأشكال الثمانية أخذت اللون البرتقالي القاتم في المركز متدرجة إلى الفاتح كلما إبتعدت عنه أما الأرضيات والتي تظهر على شكل مثلثات تقريباً فجاءت في مركز الصورة بدرجة قاتمة من الأخضر متدرجه للفاتح كلما إتجهت للخارج . حتى أعطت الأشكال مجتمعة تصميماً مفتوحاً بتدرج من الداخل إلي الخارج . والمجموعة اللونية قائمة على التوافق اللوني المتباين . هذا ويلاحظ أن التدرج في اللون والشكل أسهما في تأكيد مدلول العمل الفني .



شكل رقم (٩٦)







التصميم الثالث

التصميم الرابع

الوصف العام :

لوحة زخرفية مربعة طول ضلعها ٤٠سم قسم سطحها خطوط تحمل إتجاهات جاءت في الصورة التالية شكل (٩٧) :

١ ـ الجزء الأسفل بنسبة ١/٣ من مساحة العمل تأخذ الخطوط فيه وضعاً أفقياً يقطعها خط رأسي .

٢ ـ الجزء الأعلى بنسبة ٢/٣ من مساحة العمل تميز بوجود خطوط أفقية متجهة يميناً ويساراً . وخط رأسي في أقصى اليمين إلي جانب شكل شبه كروي يتوسط المساحة . ويحيط به خطوط منحنية تشبه الأقواس .

تحليل العمل الفني :

عمدت الباحثة على تأكيد قدرتها في تحقيق العديد من التصميمات المختلفة تبعاً لتغير الشبكية المستخدمة إلي جانب التأثير اللوني .

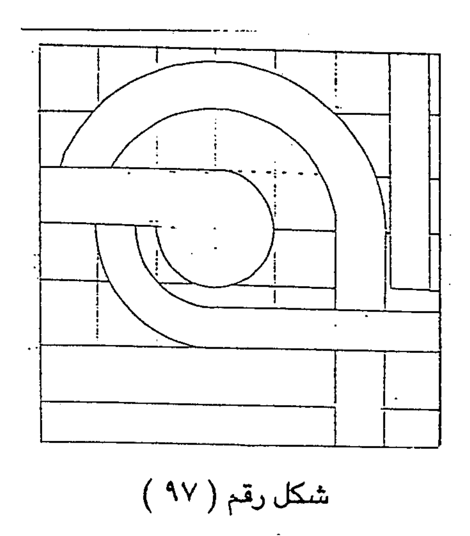
فبالنظر إلى الجزء الأول من التصميم والذي يمتاز بخطوط أفقية الأول منها قسم إلي مصفوفة من المستطيلات تم تكرار الشكل فيها بصورة منتظمة مع مراعاة عامل الضغط الذي تفرضه المساحة الهندسية على الشكل ـ المفرده ـ ثم يليه إلي الأعلى مستطيل . قسمه مستطيل رأسي بنسبة ١ : ٢ تميز المستطيل بوجود تصميم داخله . إذ قسم إلى مصفوفة عددها أربع مربعات وفي كل منها تكرار لذات المفرده مع مراعاة تأثير المساحة على شكل المفرده والإستفادة من علاقة التماس في اخراج الشكل النهائي لهذا المستطيل . كما أنه توجد علاقة بين هذا المستطيل ككل والمستطلين أسفله وأعلاه حيث تظهر علاقة قانون الاكتمال والذي سبق شرحه .

أما الجزء الثاني والذي يشغل ثلثي المساحة فقد بدأ بخط أفقي ينتهي بنحناءه إلى أعلى في جانبه الأيسر تشبه القوس ثم يستكمل بقوس آخر يتجه إلى الأسفل في الجانب الأيمن إلا أنه ذا سماكة أكبر يفصلهما عن بعض خط أفقي يمتد من أقصى

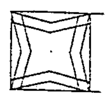
اليسار إلى الداخل في شكل شبه كروي . وفي أقصى اليمين يوجد خط رأسي يتجه من الأسفل إلى الأعلى . متضمن ذات المفرده في صورة منتظمة في حين أنها في الخط الأفقي المتجه من اليمين إلى أقصى اليسار تبدأ منتظمة بالمثل كسابقها إلا أنها تتأثر بالإنحناء الموجود في الخط من أقصى اليسار . وكذلك في المستطيل حيث تبدأ منتظمة من الأسفل وتتأثر بالإنحناء في الأعلى .

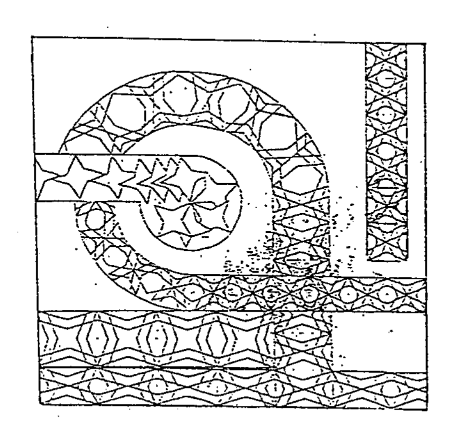
أما الخط الذي يظهر في أقصى اليسار والمتجه إلى الداخل في شكل شبه كروي فقد . أعتمد التصميم فيه علاقة التماس الناشئة في أقصى اليسار ثم تدرج إلي تراكب جزئي في الداخل متأثراً بالشكل شبه الدائري .

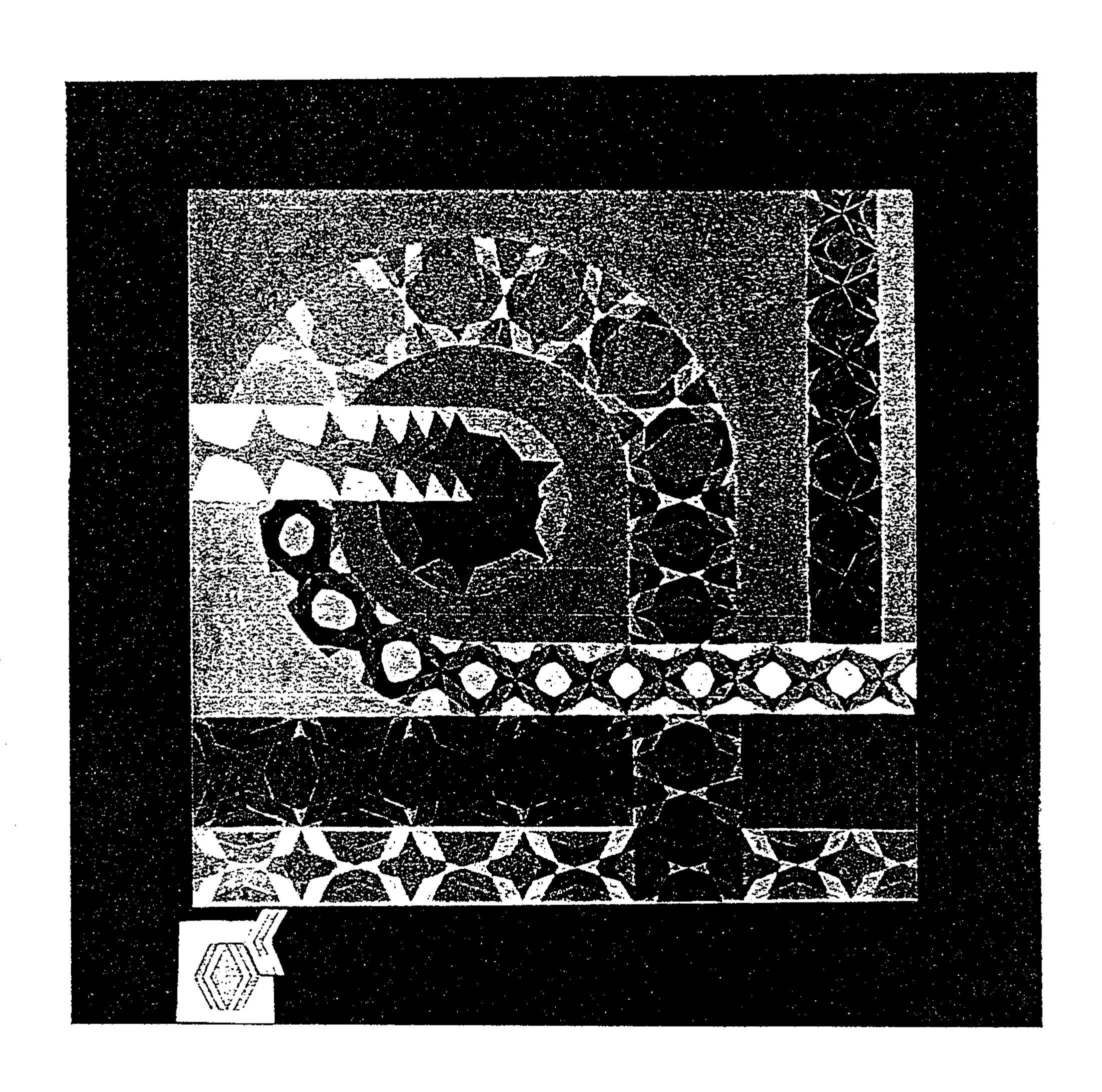
أما للون في المستطيل الأول فجاءت درجة القاتم في الجزء الرأسي الذي يعمل على تقسيم الشكل ثم أتجه بالفاتح في الإتجاهين الأيمن والأيسر . وكذلك في المستطيل الأعلى حيث جاء الجزء الخالي من الزخارف بدرجة لون واحدة أما الجزء الأيسر فقد تدرج اللون فيه في كل من الشكل والأرضية من الغامق إلى الفاتح . مع إستخدام كلاً من اللون البنفسجي والبرتقالي والأخضر ويسعى الخط الرأسي في أقصى اليمين مع الأفقي والذي يحوي ذات المجموعة اللونية إلى إيجاد مربع آخر داخل المربع الكبير المستطيلان المتوازيان والمختلفين الإتجاه أخذت الأشكال فيهما درجة البنفسجي المائل نحو الزرقه ثم تدرجه إلى الفاتح . ويشترك معهما في ذات الصفه الخط الرأسي المتجه جهة اليسار مكونين شكل دائري غير مكتمل . تظهر فيه الشفافية نتيجة استخدام اللون . وتعطي خط منكسر متموج هو ذاته الجزء المشطور من أصل المفرده والمجموعة اللونية الآتية من أقصى اليسار والمتجهة إلى مركز اللوحة تمتاز بالتدرج اللوني الذي يبدأ فاتحاً ثم ينتقل إلى درجات الغامق . ويلاحظ أن مركز الدائرة يشمل المجموعة اللونية تقريباً في الخط الأفقي والرأسي اللذان يشكلان ضلعا المربع .



شكل رقم (٩٧)







التصميم الرابع

التصميم الخامس

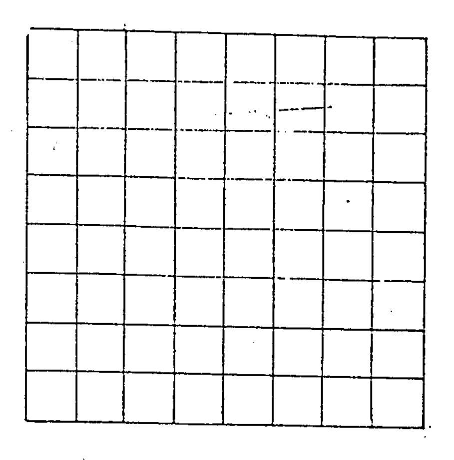
الوصف العام :

لوحة زخرفية مربعة طول ضلعها ٤٠سم قسم سطحها إلى شبكية مربعة طول ضلعها ٥سم شكل (٩٨) وظفت فيها مفردة « عرجه عريجه » شكل (٩٩) ثم وضعت في صورة من التكرار المنتظم والمتبادل ثم أعيد تكرار الشبكية ككل في وضع عكسي نشأ عنه تراكب جزئي في المفرده وعلاقة تماس بين الزوايا . أما أرضية العمل الفني فجاءت مبنية على أساس الشكل الخارجي للمفردة المستخدمة في التكوين (المثلث) في وضع متماس ما بين زوايا الرؤوس والقواعد . وتم تكرارها في الإتجاه المعاكس مما أوجد تراكب في أرضية العمل الفني ككل ظهرت كنتيجة للون .

تحليل العمل الفني :

ظهر كنتيجة لوضع الشبكيات التي تحوي مفردات التشكيل تراكب جزئي أدى إلى ظهور جزء من الأرضية في هيئة مربع يتوسط المفردتين كما نشأ مربعين عن يمينه ويساره كنتيجة للتراكب بين المفردتين . وعلاقة التماس بين الزوايا التي أوجدت علاقة ربط بين جميع أجزاء التصميم ونشأ عن تكرارهذه الأشكال فراغ داخلي مماثل للمفردة الشعبية « التحويله ــ الحزام » .

أما من حيث اللون فقد أستخدمت الباحثة مجموعة لونية مكونة من الأحمر ، الأصفر ، أخضر مائل إلي الزرقه « تركواز » وجاء التدرج اللوني في الأرضية بشكل معاكس بين لوني الأرضية الأحمر والأخضر نتج عنه ظهور شكل يشبه شكل الأرضية ولكن في أتجاه أفقي مع تأثر أشكال المفرده بلون الأرضية مما أعطى شفافية للألوان . ظهرت في كل من الشكل والأرضية .

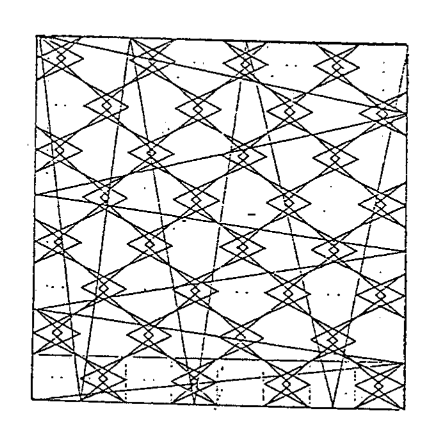


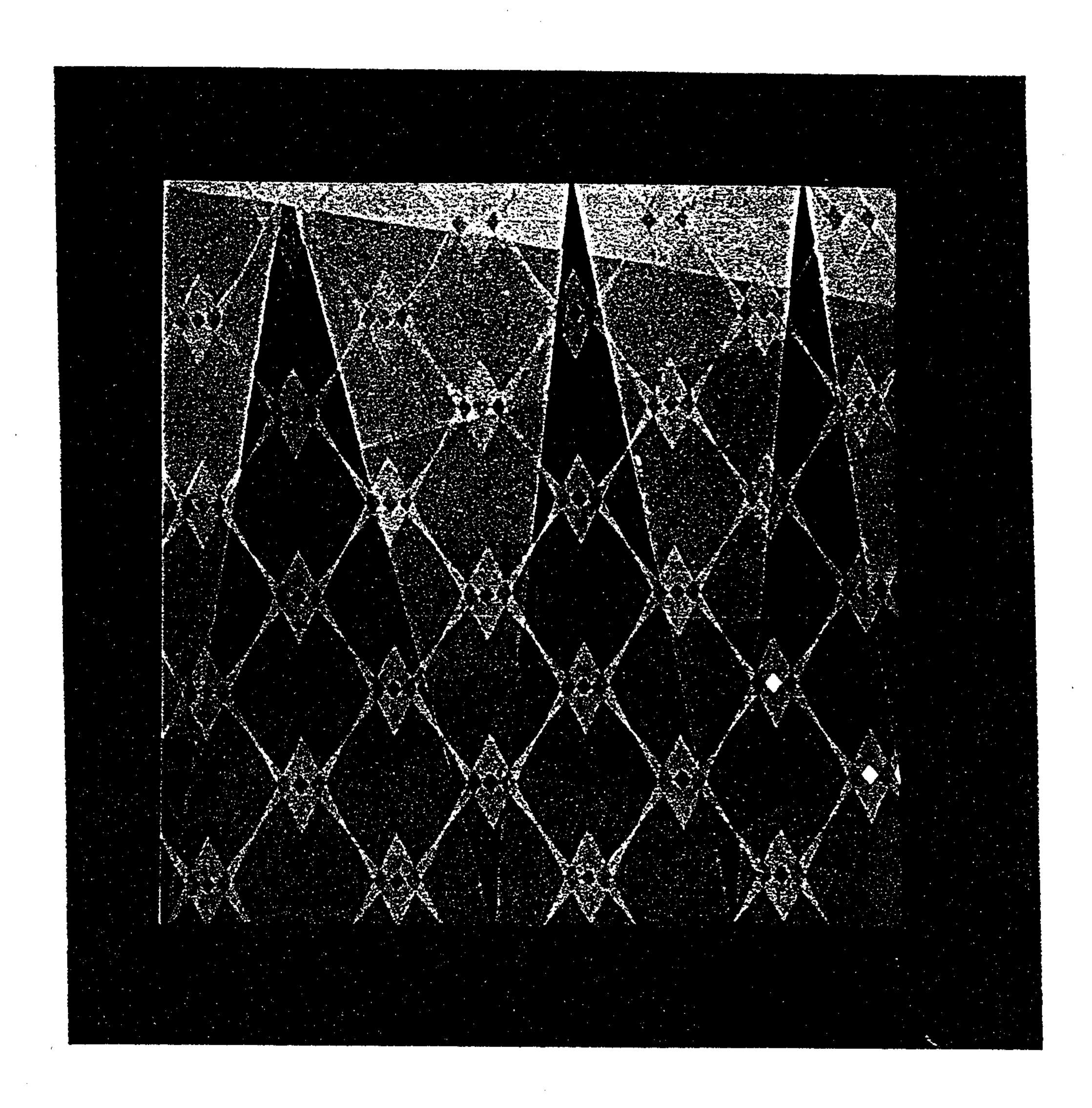
شكل رقم (٩٨)


أ-


ب-

شكل رقم (٩٩)





التصميم الخامس

التصميم السادس

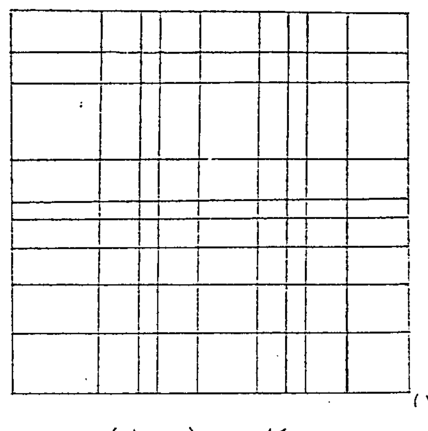
الوصف العام :

لوحة زخرفية مربعة طول ضلعها ٤٠سم قسم سطحها إلي شبكية حره من تصميم الباحثة تستند في جزء منها على متوالية عددية ثم تتحـــرر منها طولاً وعرضاً وقد جاء اللون متدرجاً في كلاً من المفرده والأرضية شكل (١٠٠) .

تحليل العمل الفني :

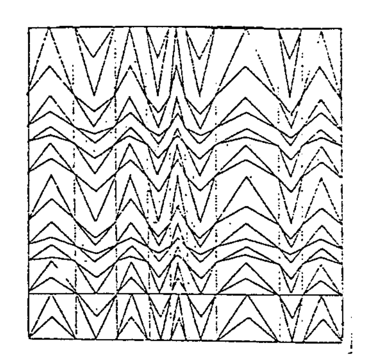
تم توزيع المفرده بأتخاذ نظام بنائي جديد قائم على التكرار في مصفوفات تبع مساحة التقسيم داخل الشبكية مرة في خط رأسي صاعد وأخرى في خط رأسي هابط منشئة بذلك علاقة تماس في الزوايا بين جميع المفردات نشأ عنها ذبذبة في الرؤية من حيث انفراج الوحدة داخل المساحة أو ضغطها تبعاً للمساحة التي تشغلها في كلى الإتجاهين الصاعد والهابط .

أما من حيث اللون فقد أتخذت المفرده التدرج في اللون من أسفل إلى أعلى بدأ بالأحمر القاني ووصولاً إلى الأبيض المائل إلى الحمرة . أما الأرضية فقد أخذت اللون الأخضر الداكن والمائل إلى الزرقه متدرجاً من الأسفل بدأ بالأخضر الداكن ووصولاً إلى الأخضر الفاتح المائل إلى الزرقه في أعلى اللوحه . وإستخدام اللونين أدى إلى شيء من الذبذبة في الرؤية نتيجة للتباين اللوني كما ظهر آثر الحركة التقديرية نتيجة توزيع المفرده داخل الشبكية بمساحة اللوحة مما أدى إلى وجود حركة صاعدة وهابطة في العمل ككل .



شكل رقم (١٠٠)







التصميم السادس

التصميم السابع

الوصف العام :

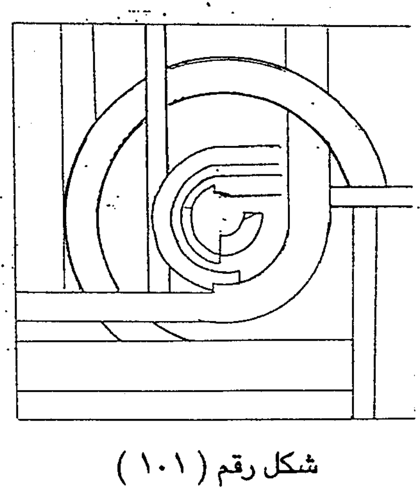
لوحة زخرفية مربعة طول ضلعها ٤٠سم قسم سطحها إلى مجموعة من المساحات تفصلها مجموعة من الخطوط الرأسية والأفقية والشبه دائرية ويمتاز الخط الدائري الخارجي الغير مكتمل بوجد تداخل ما بين الخطوط الرأسية والأفقية شكل (١٠١) . استخدم فيها دائرة الألوان الأساسية ومشتقاتها .

تحليل العمل الفني :

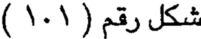
جاء توزيع السطح في هذا العمل على هيئة مساحات تمتد رأسياً أو أفقياً من خلال مجموعة من الخطوط الرئسية والأفقية والمنحنية والشبه دائرية .

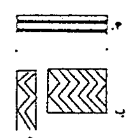
وقامت الباحثة بتوزيع ثلاث مفردات نتجت من تحليل زخارف الملابس على تلك المساحات .

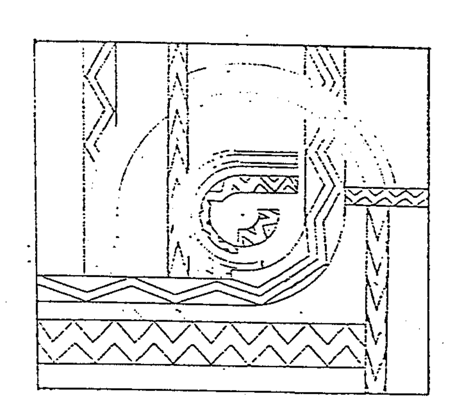
وأرضية سطح العمل الفني والخالية من الزخارف جاءت باللون الأزرق ودرجاته بينما الخطوط الشبه دائرية أخذت اللون الأحمر الملكي ـ الفرمليون ـ متدرجاً مع اللون البرتقالي على جانبيه ممثلاً المفرده التي يطلق عليها لفظ ـ فتله ـ وأتخذت من اللون الأصفر وتدرجاته بعد إمتزاجه بالأزرق تدرجاً لوني مع استخدام المفرده المسماه ـ المسهم ـ . أما الخط الأفقي في أسفل العمل الفني وكذلك الخط الأفقي جهة اليمين والذي يوجد له أمتداد شبه دائري داخل العمل والخط المنحني فقد وضعت فيه المفرده المسماه ـ عرجه عريجه ـ وجاء فيها التدرج اللوني عكسي بين المفرده والأرضية المحيطة بها والعمل في مجمله يعتمد على إيجاد مسارات متنوعة للرؤية من حيث التشكيل إلي جانب الألوان المتباينة والتي تضم ألوان أساسية وأخرى مكملة لها .

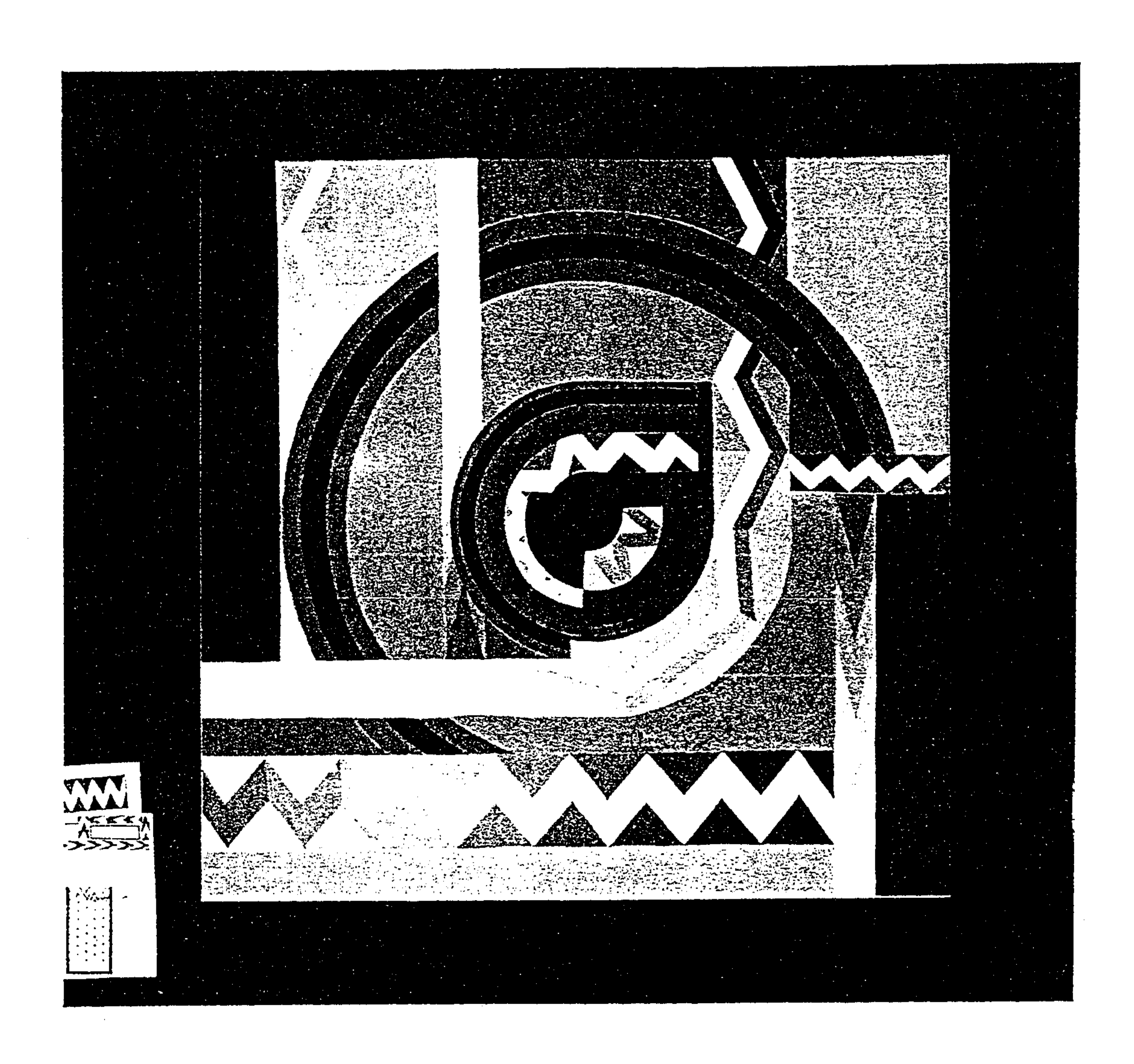


شكل رقم (١٠١)









التصميم السابع

التصميم الثامن

الوصف العام :

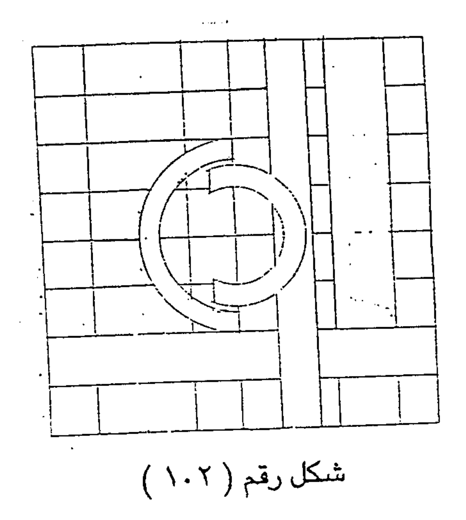
لوحة زخرفية مربعة طول ضلعها ٤٠سم قسم سطحها إلى شبكية تضم خطين رأسيين وخطاً أفقياً في الجزء السفلي تتوسطها نصفي دائرتين متقابلتين مختلفتين في المساحة تكبر أحدهما الأخرى بينها تراكب في الجزء الأوسط يحيط بهما دائرة ناقصة . يتراكب عليها الخطين الأفقي والرأسي . وتتراكب هي بدورها على الخط الرأسي أقصى اليمين شكل (١٠٢) .

تحليل العمل الفني :

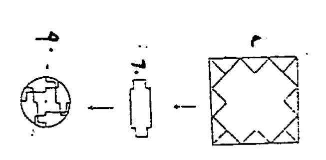
قامت الباحثة بإعداد شبكية من تصميمها على سطح العمل الفني متخذة من الخطوط الرأسية ، والأفقية والدائرية توزيع لمسارات الرؤية مستكملة هذا التصميم بتوزيع المفرده ـ الحنبليه ـ بعد تكيفها داخل مساحات وأطر مختلفة إلى جانب توظيف بعض أجزاء منها والتي تشبه المثلث . وجاء توزيعها في الصورة التالية :

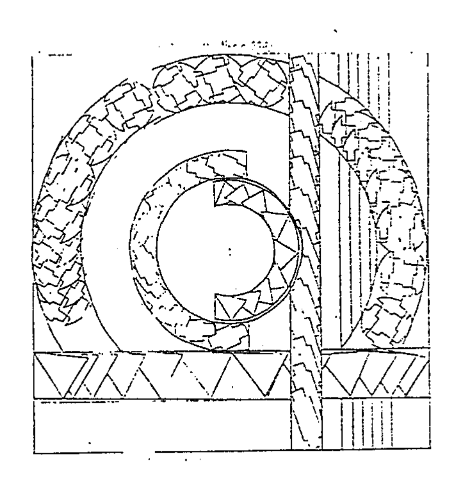
١ ـ الشكل الدائري الكبير الذي يشمل معظم مساحة سطح العمل الفني والذي يقطعه من أسفله خط أفقي وقد شمل هذا الخط الدائري توزيعاً لمفرده الحنبليه بعد تكيفها داخل مساحة دائرية وتكرارها عن طريق التراكب الجزئي والذي تزداد فيه نسبة التراكب كلما أتجهنا إلى أعلى جهة اليمين مما يعطي أحساس بالصعود . ثم يعود مرة أخرى إلى تراكب جزئي بسيط فتتماس المفردات ثم تعود إلى التراكب مرة أخرى بصورة مقاربة مما يعطي إحساس بالهبوط إلى الأسفل أكده التدرج اللوني الحادث في المفرده . كما تم توزيع الجزء الداخلي للمفردة الحنبلية داخل الخط الرأسي الداخلي جهة اليمين والممتد من أعلى إلى أسفل بشكل متراكب مائل جهة اليسار مع إستخدام التدرج اللوني من الوسط إلى أعلى وإلى أسفل كما أعيد توزيع هذا الجزء من المفرده داخل نصف الدائرة الداخلية الكبير في صورة تماس وتراكب وأيضاً أعتمد على توزيع اللون بصورة متدرجة من الوسط إلى الأطراف

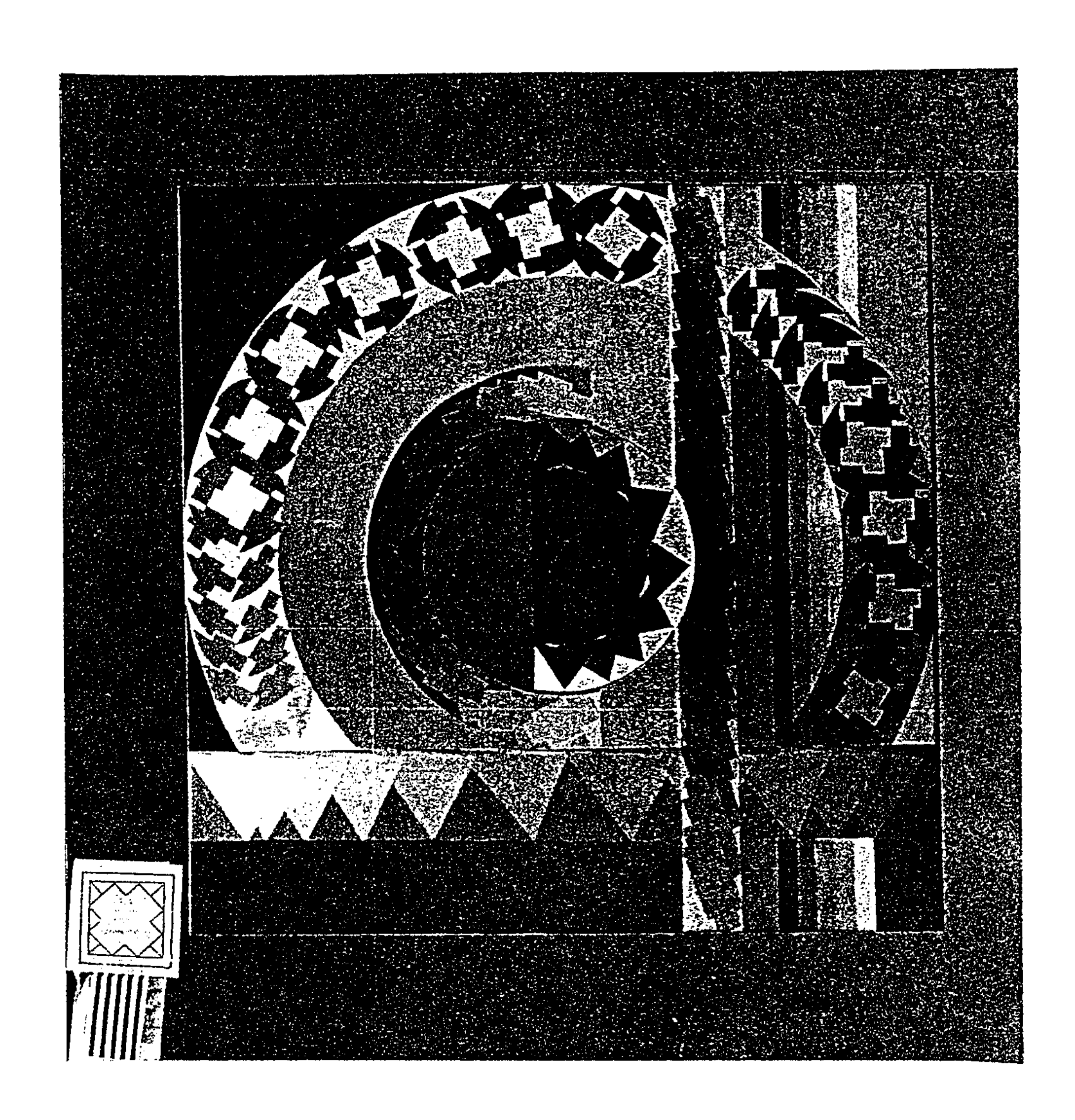
بصـورة عكسـيـة لوضـع اللون في الخط الرئسي السـابق . أمـا النصف الدائرة الداخلي الصغير وكذلك الخط الأفقي أسفل العمل الفني فقد تم فيه توزيع جزء من مفرده الحنبليه والذي يمثل شكل المثلث من خلال تراكبه في الأطراف وتماسه في المنتصف في كلاً منهما . أما الخط الرأسي الموجود أقصى اليمين فهو عبارة عن مجموعة من الخطوط الرأسية المستقيمة المتدرجة اللون والتي تعرف المفرده منها باسم ـ الفتله ـ وقد شمل العمل الفني ككل إيقاع لوني يجمع ما بين التباين والتآلف اللوني .



شكل رقم (١٠٢)







التصميم الثامن

التصميم التاسع

الوصف العام :

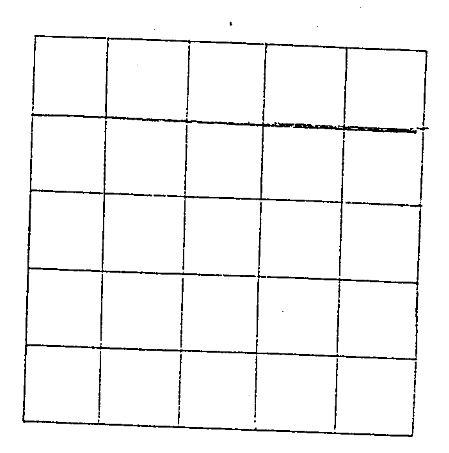
لوحة زخرفية مربعة طول ضلعها ٤٠سم قسم سطحها إلى شبكية مربعة . طول ضلع المربع فيها ٨سم شكل (١٠٣) .

تحليل العمل الفني :

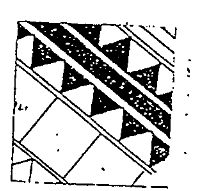
يرجع أساس هذا التصميم إلى الشبكية المربعة تخيرت الباحثة مقطعاً كاملاً من زخارف ثوب حرب كأساس زخرفي لهذا العمل .

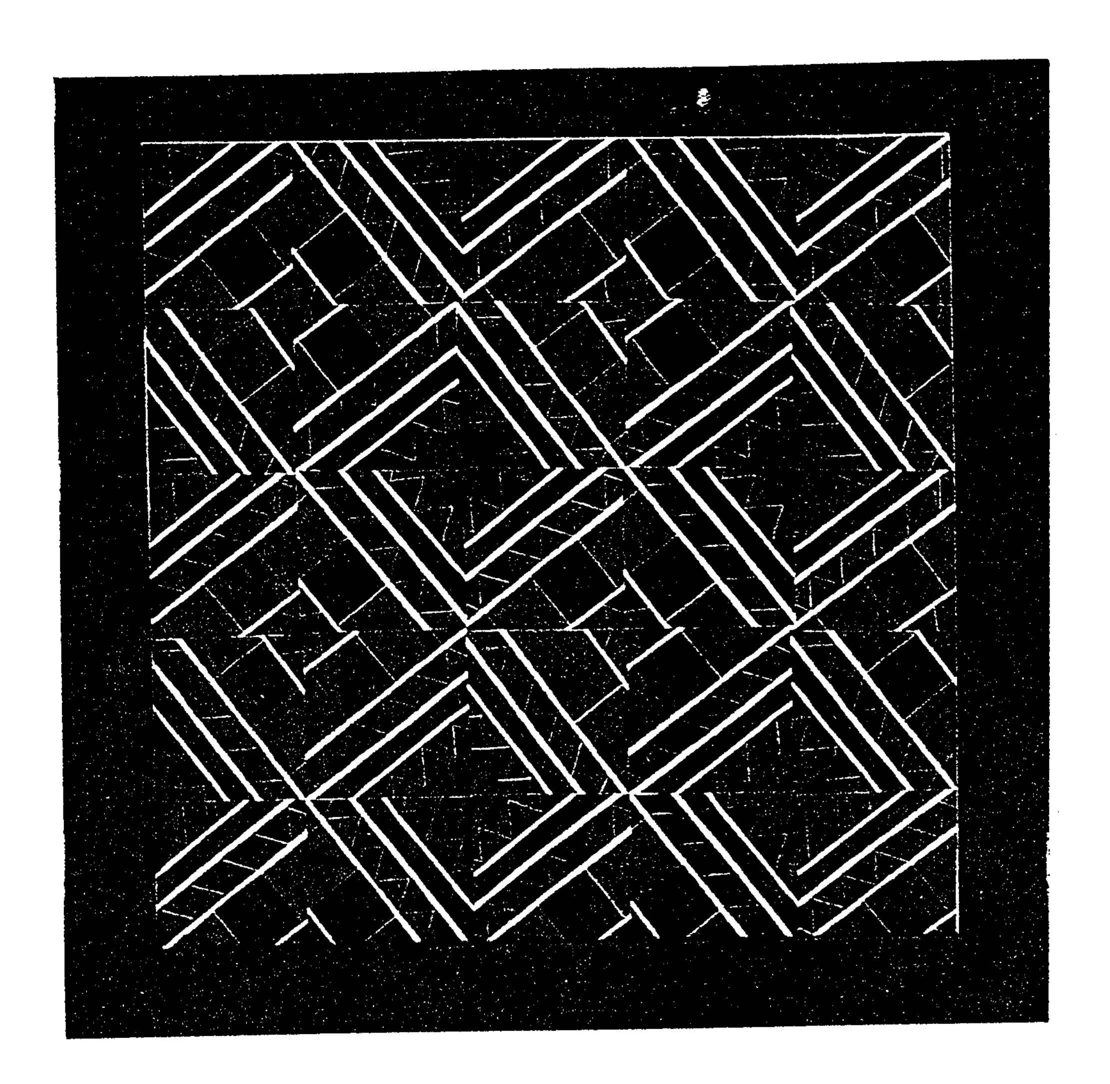
وقد تم تكراره داخل الشبكية بصورة متبادلة . وقد إستفادت الباحثة من علاقة التماس الناشئة بين خطوط الأشكال في إيجاد شكل مقارب إلى حد ما ـ الحنبليه ـ ولكن ذات تركيب هندسي مستحدث .

كما ظهر شكل المفروكه في أجزاء أخرى كنتيجة للتكرار وهذا يؤكد إرتباط الفن الشعبي في المملكة بالفنون الإسلامية . وأعتمد التصميم في إخراجه اللوني على إستخدام الألوان الأساسية . كما أن الخطوط ذات اللون الأصفر أدت إلي وجود مسارات مختلفة للرؤية .



شكل رقم (١٠٣)





التصميم التاسع

التصميم العاشر

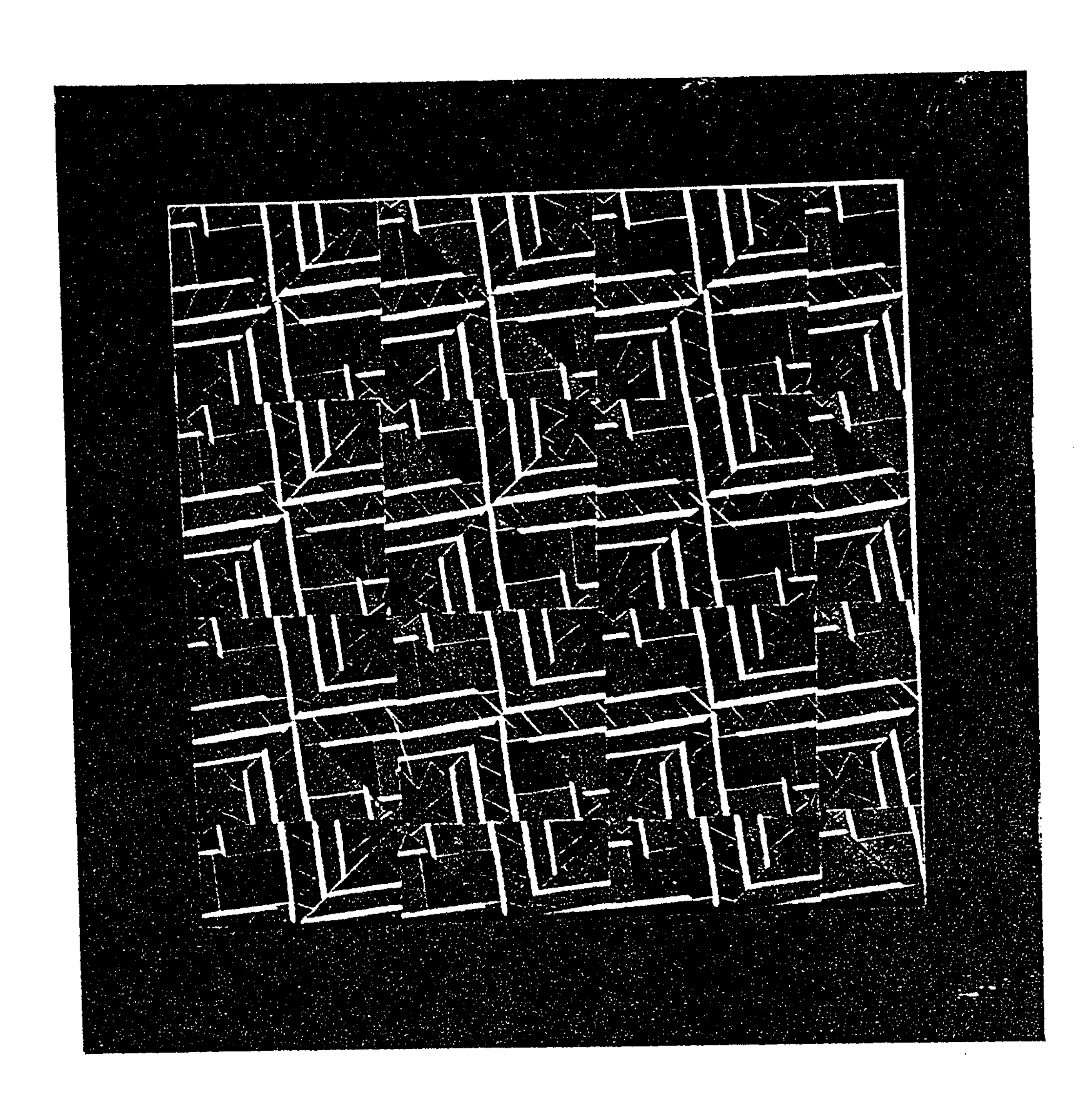
الوصف العام :

لوحة زخرفـيـة مربعة طول ضلعها ٤٠سم . قسم سطحها إلي شبكية مثلثة شكل (١٠٤) .

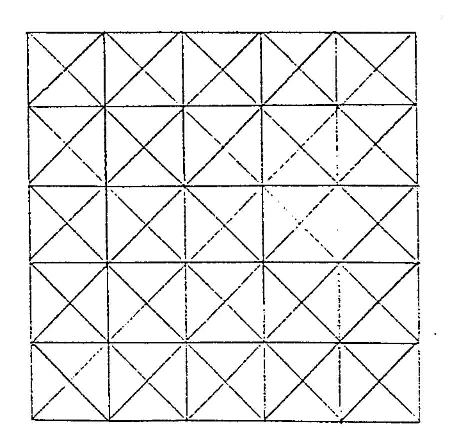
تحليل العمل الفني :

يرجع أساس هذا التصميم إلي الشبكية المثلثة . وقد أتخذت الباحثة مقطع من ثوب حرب كعنصر زخرفي . عمدت إلي شطره عن طريق الوتر أ ، جـ شكل (١٠٥) .

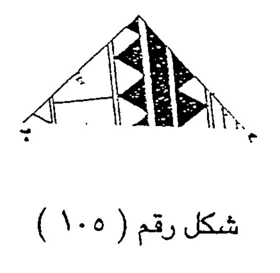
ثم تكراره داخل الشـبكيـة بشكل غـيـر منتظم في إتجـاهات عـدة مما أعطى للتـصـمـيم شكل يختلف عن التـصـمـيم السابق . كمـا أعـتمـدت أيضـاً في تلوينه على مجموعة الألوان الأساسية ـ أحمر ، أزرق ، أصفر مع إختلاف في الشكل نتيجة لتوزيع الجزء المشطور حيث يعطى إحساساً بالتموج وأحياناً أخرى بالتقابل والتدابر الذي يتولد عنه حركة تقديرية للعين .



التصميم العاشر



شكل رقم (١٠٤)



شكل رقم (١٠٥)

الخلاصــــة :

١ ـ أن التعامل مع التراث ـ الفن الشعبي ـ لابد وأن يكون بصورة غير تقليدية ، حتى يمكننا بذلك جعله إيجابياً ومتطور . وبهذا يثبت لذوي الإختصاص أنه قادر على المواكبه والتعامل مع مفاهيم لم يكن من السهل استيعابها ما لم توجد معطيات بيئية وعلمية وفكرية ناهضة .

٢ ـ إن العلاقــة الإرتباطية الإيجابـية بين التعامل مع الفن الشعبي على أنه مصدر إلهام وبين النتائـج المتحصل عليها من خلال التجربـة تؤكـد أن هذا الفن ما هو إلا نتاج صفاء ذهني يرفض الكيفية العفويه ويحقق التوازن بين الجوانب الماديه والروحيه .

٣ ـ أن تناول الفن الشعبي بشيء من الدراسة والتحليل يوجد قاعدة عريضة مما يثري مجال التصميم بمفردات نابعة من البيئة . تدل على إستيعاب وتطور للعلاقات والقيم الجمالية . وبشكل أساسي على تفهم للمعاني والدلالات التعبيرية للأشكال والخطوط والمساحات ... وما إلى ذلك من قيم تشكيلية .

٤ ـ إن تنوع إستخدام النظم الإيقاعية يعد عامل إيجابي في تحقيق الفكر المتطور . والتأكيد على خصوصيه عربيه إستلهمت معطياتها من جذور عميقة لها وجودها المتميز .

النتائج العامة للدراسة :

من خلال ما قدمت له الباحثة من موضوعات نوقشت خلال فصول الدراسة توصلت إلى :

١ ـ من خلال الدراسة التحليلية التي قدمتها الباحثة توصلت إلى مجموعة النظم البنائية القائمة عليها الزخارف الشعبية .

٢ ـ توصلت الباحثة لأهم الجوانب المؤثرة في التصميم ذا البعدين . كما وضحت أثر قوانين الإدراك البصري على التصميمات المستحدثة .

٣ ـ توصلت الباحثة إلى توظيف النظم الإيقاعية لكل من اللون ، التصميم . وبذلك حققت هدف الدراسة . وأوجدت مدخلاً تجريبياً مستمداً من التراث الشعبي .

٤ ـ توصلت الباحثة إلى أن هنالك علاقة إيجابية بين الفن الشعبي وفن اليوم حيث أمكن توظيف الأول وفقاً للنظريات الحديثة في الفن التشكيلي .

مناقشة صحة الفروض :

وهنا تناقش الباحثة النتائج من خلال أختبارها لصحة الفرض من عدمه .

الفرض الأول :

تحليل التصميمات الزخرفية الموجودة على الأزياء ومكملاتها والخاصة بالتراث المحلي يؤدي إلي الإبتكار وبالتالي إلي توافر سمة خاصة تنعكس على تلك التصميمات المستحدثة وقد تحقق ذلك للباحثة من خلال ما توصلت إليه من زخارف ذات طابع محلي خاص في الفصل الثالث من هذه الدراسة ثم إعادة صياغتها في تصميمات جديدة لها طابع الأصالة والفردية في الفصل السادس الخاص بالتجربة .

الفرض الثاني :

قد تسهم النظم الإيقاعية في إيجاد تصميمات زخرفية تجمع بين الأصالة والمعاصرة مستمدة من الزخارف على الأزياء ومكملاتها والنابعة من التراث البيئي .

حققت الباحثة ذلك من خلال توظيفها للوحدة الشعبية بصورتها الأصلية أو وفق صياغة جديدة . مستعينة بالنظم الإيقاعية ـ للتصميم ، اللون . من خلال التجربة التي قامت بها مؤكدة فعالية ذلك في تحقيق الإبتكار الممزوج بالأصالة .

الفرض الثالث :

تفترض الباحثة أنه بالأمكان التوصل إلى أعمال زخرفيه مبتكرة تحمل سمات البيئة المحلية من خلال دراسة وتحليل زخارف الأزياء النسائية الشعبية ومكملاتها .

وهنا يمكن القول أن الفنان الذي يهضم تراثه ثم يعاود صياغته وفق أسلوبه وفكره المتطور يساعده في ذلك مجموعة الخبرات التي أكتسبها من خلال مشاهداته أو تجاربه أو من خلال تتبعه للمراحل التطورية التي مر بها الفن الشعبي لابد وأن يحقق فكر معاصر محمل بسمات أصيلة لها طابع الفردية أو الخصوصية .

التوصيات :

من خلال ما قدمت الباحثة في فصول الدراسة وما تعرضت إليه من نتائج متحصل عليها فإن الباحثة :

١ ـ توصي بتناول فروع الفن الشعبي بشيء من الدراسة والتحليل حتى يمكن الوقوف على بنائياتها والإفادة منها في إنتاج أعمال فنية حديثة مستمدة من البيئة .

٢ ـ توصي بتطوير أساليب التعامل مع الموروث الشعبي وإتاحة الفرصة للتجريب والإبتكار مما يضمن تنمية القدرات الإبداعية وتحقيق حلول تشكيلية مبتكرة حتى لا تكون الممارسة الفنية مجرد نقل حرفي لذلك الموروث .

٣ ـ توصي بأن يقام متحف عام للتراث يضم نماذج مختلفة لفروع الفن الشعبي مما يساعد على تنمية الرؤية البصرية وبالتالي خلق روح التجريب لدى الطلاب .

٤ ـ توصي بضرورة عرض نماذج أصلية وأخرى مطورة للزخارف الشعبية يتضح من خلالها الأسلوب والتكنيك حتى تكون بمثابة المرشد في فن التعامل مع التراث الشعبي ولتكوين قاعدة تشكيلية أعمق وأشمل في العطاء الفني .

٥ ـ توصي بالعمل على أحياء التراث الشعبي من خلال توظيفه وفقاً لنظريات الفن الحديث حتى يغدو مواكباً للعصر ومعطياته الحديثة .

قائمة المراجع

المراجع العربية :

ـ القرآن الكريم .

أولاً : **الموسوعات والمعاجم :**

١ ــ البعلبكي : منير (١٩٨١م) : موسوعة المورد ، دائرة معارف إنكليزية عربية مصورة ، دار العلم للملايين ، بيروت .

٢ ـ دوزي : رينهارت (١٩٧١م) : المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب ، ترجمة اكرم فضل ، دار الحريه ، بغداد .

٣ ـ صليبا : جميل (د. ت. ن) : المعجم الفلسفي بالألفاظ لعربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية ، الشركة العالمية للكتاب ببيروت .

٤ ـ غُربال : محمد شفيق (١٩٦٥م) : الموسوعة العربية الميسرة ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، دار القلم ، القاهرة .

٥ ـ غُربال : محمد شفيق (١٩٨٧م) : الموسوعة العربية الميسرة ، نهضة لبنان للطبع والنشر ، بيروت .

٦ ـ هولتكرنس : آيكه (١٩٧٢م) : قاموس مصطلحات الأنثولوجيا والفولكلور ، دار المعارف ، بمصر .

ثانياً : **الكتب :**

٧ ـ إبراهيم : عبدالباقي (د. ت. ن) : المنظور الإسلامي للنظرية المعمارية ، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية ، القاهرة .

٨ ــ ابن خلدون : عبدالرحمن بن محمد (١٩٨١م) : مقدمة ابن خلدون ، دار القلم ، بيروت ، ط٤ .

٩ ـ ابن سعد : محمد بن سعد بن منيع (ب. د. ت) : الطبقات الكبرى ، دار صادر ، بيروت ، جـ١ ، جـ٩ .

١٠ـ أبوحطب : فؤاد (١٩٧٢م) : أفاق جديدة في علم النفس ، عالم الكتب ، القاهرة .

١١ـ الأصفهاني : أبي الفرج (١٣٩٣هـ) : الأغاني ، دار الفكر للجميع ، بيروت .

١٢ـ الألفي : أبوصالح (١٩٦٥م) : الموجز في تاريخ الفن العام ، دار المطبوعات ، القاهرة .

١٣ـ البلادي : عاتق بن غيث (١٤٠٣هـ) : معجم قبائل الحجاز ، دار مكة للطباعة والنشر ، مكة .

١٤ـ البسيوني : محمود (١٩٦٩م) : قضايا التربية الفنية ، دار المعارف ، القاهرة .

١٥ـ البسيوني : محمود (١٩٨٠م) : أسرار الفن التشكيلي ، عالم الكتب ، القاهرة .

١٦ـ الجاحظ : أبو عثمان عمرو بن بحر (١٩٦١م) : البيان والتبين ، تحقيق : عبدالسلام هارون . ـــــــــ ، القاهرة .

١٧ـ الجارد : وليد (١٩٧٩م) : الأزياء الشعبية في العراق ، دار الرشيد للنشر ، بغداد .

١٨ـ الجوهري : محمد (١٩٧٨م) : علم الفولكلور (دراسة الأنثربولوجيا الثقافية) ، دار المعارف ، القاهرة ، طـ م .

١٩ـ الحسيني : نبيل (١٩٨٠م) : منابع الرؤية في الفن ، دار المعارف ، مصر .

٢٠ـ السباعي : طاهره عبدالحفيظ (١٩٨٦م) : أزياء الحجاز في شعر عمر بن أبي ربيعه ، سيدني لي . اكستير .

٢١ـ السلمي : على (١٩٧١م) : الإعــلان ، دار المعارف ، القاهرة .

٢٢ـ الشال : عبدالغني النبوي (١٩٨٤م) : مصطلحات في الفن والتربية الفنية ، عمادة شئون المكتبات جامعة الملك سعود ، الرياض .

٢٣ـ العبيدي : صلاح حسين (١٩٨٠م) : الملابس العربية والإسلامية في العصر العباسي ، دار الحريه للطباعة ، بغداد .

٢٤ـ العيطه : محمود (١٩٦٣م) : الفولكلور في بغداد ، مطبعة الأسواق التجارية ، بغداد .

٢٥ـ العنتيل : فوزي (١٩٧٨م) : بين الفولكلور والثقافة الشعبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

٢٦ـ المصري : فاطمه حسين (١٩٨٤م) : الشخصية المصرية من خلال دراسة الفولكلور المصري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

٢٧ـ الوتيري : سعيد وآخرون (١٩٨٨م) : أسس التصميم ودورها في تطوير قدرات المصمم الإبتكارية ، مطابع جامعة حلوان ، القاهرة .

٢٨ـ باكارد : آندريه (١٩٨١م) : المغرب والحرف التقليدية الإسلامية في العمارة ، دار اتوليبي ٧٤ للنشر .

٢٩ـ بلقيس : أحمد (١٩٨٣م) : الميسر في علم النفس التربوي ، دار الفرقان ، عمان.

٣٠ـ جابر : جابر عبدالحميد (١٩٧٨م) : أسلوب النظم بين التعليم والتعلم ، دار النهضة العربية ، القاهرة .

٣١ـ جيرم : بول (١٩٦٣م) : علم نفس الجشتالت ، ترجمة : صلاح مخيمر وآخرون ، ــــ ، القاهرة .

٣٢ـ حمامي : حسن (١٩٧٢م) : الأزياء الشعبية وتقاليدها في سوريا ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق .

٣٣ـ حموده : حسن علي (١٩٨٣م) : فن الزخرفة ، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والرسائل التعليمية ، القاهرة .

٣٤ـ حموده : يحيى (١٩٨١م) : نظرية اللون ، دار المعارف القاهرة .

٣٥ـ خميس : حمدي (١٩٧٦م) : نحو معيار موضوعي للفن ، دار المعارف ، القاهرة.

٣٦ـ خير الله : سيد (١٩٨١م) : بحوث نفشية تربوية ، دار النهضة العربية ، بيروت .

٣٧ـ خير الله : سيد (١٩٨١م) : علم النفس التربوي وأسســه النظرية والتجريبية ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت .

٣٨ـ خير الله : سيد (١٩٨٥م) : قياس المناخ الإبتكاري في الأسرة والفصل الدراسي ، مكتبة ومطبعة النهضة ، المنصورة .

٣٩ـ دسوقي : محمد (١٩٩٠م) : حوار الطبيعة في الفن التشكيلي ، مطابع الطوبجي ، القاهرة .

٤٠ـ ديوي : جون (١٩٦٣م) : الفن خبره ، ترجمة زكريا إبراهيم ، دار النهضة العربية ، القاهرة .

٤١ـ رشوان : حسين عبدالحميد أحمد (١٩٩٣م) : الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع ، المكتب الجامعي الحديث ، الأسكندرية .

٤٢ـ رفله : عنايات يوسف (١٩٧٥م) : فن الخداع البصري ، دار التعاون للطبع والنشر ، القاهرة .

٤٣ـ رياض : عبدالفتاح (١٩٧٤م) : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة .

٤٤ـ ريد : هربرت (١٩٦٢م) : تعريف الفن ، ترجمة ابراهيم إمام وأخرون ، دار النهضة العربية .

٤٥ـ زاهر : أحمد شفيق وأخرون (ب. د. ت) : الزخرفة ـ والألوان ، مكتبة النجاح ، القاهرة ، طـ م٢ .

٤٦ـ سكوت : روبرت جيلام (١٩٨٠م) : أسس التصميم ، ترجمة محمد محمود يوسف وأخرون ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة .

٤٧ـ صالح : أحمد زكي (١٩٨٨م) : علم النفس التربوي ، دار المعارف ، القاهرة ، طـ ١٠ .

٤٨ـ ضاهر : فارس متري (١٩٧٩م) : الضوء واللون ، دار القلم ، بيروت .

٤٩ـ عبدالجبار : أحمد عبدالأله (١٤٠٣هـ) : عادات وتقاليد الزواج بالمنطقة الغربية في المملكة العربية السعودية ، تهامه ، جدة .

٥٠ـ عبدالجواد : توفيق (١٩٧١م) : تاريخ العمارة والفنون في العصور الأولى ، دار وهدان للطباعة والنشر ، جـ١ .

٥١ـ عبدالحليم : فتح الباب وأخرون (١٩٨٤م) : التصميم في الفن التشكيلي ، عالم الكتب ، القاهرة .

٥٢ـ عبدالغفار : عبدالسلام (١٩٧٧م) : التفوق العقلي والإبتكاري ، دار النهضة العربية ، القاهرة .

٥٣ـ عكاشه : ثروت (١٩٧٢م) : الفن المصري ، دار المعارف ، بمصر ، جـ٢ .

٥٤ـ عويضه : محمد محمود (١٩٨٤م) : تطور الفكر المعماري في القرن العشرين ، دار النهضة العربية ، بيروت .

٥٥ـ فارس : بشر (١٩٥٢م) : سر الزخرفة الإسلامية ، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية ، القاهرة .

٥٦ـ كراب : الكسندر هجرتي (١٩٦٧م) : علم الفولكلور ، ترجمة رشدي صالح ، دار الكاتب ، القاهرة .

٥٧ـ مايرز : برنارد (١٩٦٦م) : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة سعد المنصوري ، مكتبة النهضة العربية ، القاهرة .

٥٨ـ ملقي : هيام (١٩٩٠م) : دراسة في الفولكلور والثقافة (نحو تأصيل لعلم الإنسان) ، دار الشواف للنشر والتوزيع ، الرياض .

٥٩ـ نورتن : ف . هـ (ب. د. ت) : الخزفيات للفنان الخزاف ، ترجمة : سعيد حامد ، دار النهضة العربية ، القاهرة .

٦٠ـ ويد : نيكولاس (١٩٨٨م) : الأوهام البصرية فنها وعلمها ، ترجمة : مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد .

ثالثاً : الرسائل العلمية :

٦١ـ البسام : ليلى صالح (١٩٨٥م) : التراث التقليدي لملابس النساء في نجد ، ماجستير (دراسة منشورة) مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية ، الدوحة .

٦٢ـ الخولي : إيناس على أحمد (١٩٨٤م) : دور اللون كعنصر من عناصر تصميم الملصق ، ماجستير ، كلية التربية الفنية جامعة حلوان ، القاهرة .

٦٣ـ الخولي : محمد حافظ (١٩٨٦م) : النظم التحليلية لعنصر النبات كمدخل تجريبي لتدريس أسس التصميم ، دكتوراه ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة .

٦٤ـ السجيني : زينب أحمد رأفت (١٩٨٧م) : أسس تصميم المنمنمه الإسلامية في المدرسة العربيـة وأثره في تدريس مادة التربية الفنية ، دكتوراه ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان .، القاهرة .

٦٥ـ المغني : أحمد السيد علي (١٩٧٩م) : الأشكال الهندسية والإستفادة منها في المسطحات الخزفية ، ماجستير ، جامعة حلوان ، القاهرة .

٦٦ـ جاد : وداد عبدالحليم (١٩٨١م) : الأثر التعليمي لمشغل هدى شعراوي في إحياء حرف فنية شعبية ودورها في ترشيد تعليم الكبار ، دكتوراه ، جامعة حلوان ، القاهرة .

٦٧ـ خليفه : أحمد عبدالحفيظ (١٩٨٢م) : تأثير اللون في تغير التكوين الواحد في التصوير الحديث ، دكتوراه ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة .

٦٨ـ خليل : حاتم عبدالحميد عبدالرحمن (١٩٨٧م) : القيم البنائية للخط الكوفي وإمكانية توظيفهما في اللوحات الزخرفية لطلاب كلية التربية الفنية ، ماجستير ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة .

٦٩ـ زياده : توفيق توفيق محمد (١٩٧٣م) : الزخرفة في الفن الإسلامي : اثرها في الفنون الشعبية المعاصرة في الطباعة على الأقمشة ، ماجستير ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة .

٧٠ـ زياده : توفيق توفيق محمد (١٩٧٩م) : إرتباط فنونا الشعبية المعاصرة بالزخارف الإسلامية في طباعة المنسوجات ، دكتوراه ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة .

٧١ـ سدره : رفقى سليم جورجي (١٩٨٨م) : أسس تصميم الزخارف الهندسي الإسلامية ، ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، القاهرة .

٧٢ـ شريف : فريال عبدالمنعم (١٩٧٣م) : إستخدام الألوان الصناعية المستحدثة في التصوير بالأفرسك ، ماجستير ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة .

٧٣ـ شريف : فريال عبدالمنعم (١٩٧٩م) : نظريات في أسس التصميم والإفادة منها في إنتاج تصميمات زخرفية معاصره ، دكتوراه ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة .

٧٤ـ عبدالكريم : أحمد محمد على (١٩٨٥م) : إنتاج تصميمات زخرفية قائمة على تحليل النظم الإيقاعية لمختارات من الفن الإسلامي الهندسي ، ماجستير ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة .

٧٥ـ علام : ليلى أحمد حسن (١٩٧٨م) : العملية الإبتكارية في تشكيل المجسمات الورقية والإفادة منها في إعداد معلم التربية الفنية ، دكتوراه ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة .

٧٦ـ وصفي : عبدالرحمن النشار محمد (١٩٧٨م) : التكرار في مختارات من التصوير الحديث والإفادة منها تربوياً ، دكتوراه ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة .

رابعاً : **الدوريات :**

٧٧ـ الرزاز : مصطفى (١٩٨٤م) : أسس التصميم بين واقعها البنائي وبعدها الإدراكي ، علوم وفنون (دراسات وبحوث) ، مطابع جامعة حلوان .

٧٨ـ السلمي : علي (د. ت. ن) : إتجاهات جديدة في الفكر التنظيمي ، عالم الفكر ، العدد الرابع ، المجلد الثامن من وزارة الأعلام الكويتية .

٧٩ـ جاد : وداد عبدالحليم (١٩٩٠م) : تنمية الرؤية البصرية والمهارة اليدوية لرفع مستوى الآداء الإبتكاري لغير المتخصصين ، المؤتمر العلمي الرابع لكلية التربية ، جامعة المنيا .

٨٠ـ خضر : عمر عثمان (١٣٩٦هـ) : المأثورات الشعبية في المملكة العربية السعودية ، الدارة ، العدد الثاني .

٨١ـ خميس : حمدي (د. ت. ن) مذكرات في علم النفس ، المعهد العالي للتربية الفنية للمعلمين ، القاهرة .

٨٢ـ دياي : كمالا ديو شاتويا (١٩٦٩م) : الحرف ، رسالة اليونسكو ، العدد ٩٦ /

٨٣ـ كمال : صفوت (١٩٨٧م) : إستلهام عناصر من الفولكلور في الإبداع الفني الحديث ، الفنون الشعبية ، العدد الثامن عشر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

٨٤ـ مصطفى : مصطفى مبارك (١٩٨٥م) : ندوة التخطيط لدراسة الثقافة المادية والفنون والحرف الشعبية ، المأثورات الشعبية ، مركز البحوث الشعبي لدول الخليج ، الدوحة .

٨٥ـ مقلد : إسماعيل صبري (١٩٨١م) : دور تحليلات التنظيم في التأهيل لنظرية العلاقات الدولية ، العلوم الاجتماعية ، العدد الأول ، جامعة الكويت ، الكويت .

٨٦ـ مقلد : إسماعيل صبري (١٩٩٠م) : تنمية الرؤية البصرية والمهارة اليدوية لرفع مستوى الآداء الإبتكاري لغير المتخصصين ، المؤتمر العلمي الرابع لكلية التربية ، جامعة المنيا .

المراجع الأجنبية :

Encyclopedia :

87- Grolier Acandemic Encyclopedia (1983) Grolier Interal, Manufactured in The U. S. A.

88- The New Age Encycloedia (1983) In Singapore by Toppan Printing Co .

89- The New Caxton Encyclopedia (1979) Menaber Companies of The British Printing Corporation .

Books :

90- Bevlin : M. (1970) Pesing Through Discovery, Holt, Rint hart and winston .

91- Grant : J. C. (1972) Grant,s Atlas of Anatomy . The Williams & Wilking Co.

92- Guderian : Dietmar (-------) Mathematik in derkunst Kustler . und . Autoren . Bonn .

93- Escher . M. c. (1990) The Graphic work . Benedikt Taschen . Berlin . Germany .

94- Fry : Charles (1979) Art Deco Designsin color . Dover publications INC . New York .

95- Ross : Heather (1983) Theatt of Arabian costume S. A profile . Printed in the Nether lands .

96- Smith : Edward (1984) Movements in art since 1945 Thames and Hudson . ltd . London .

97- Topham : Jhon (1981) Traditional crafts of Saudi Arabia published by stacey International . London .

98- Wong Wucius : (1972) Principles of two - Dimensioal Design, New York, Van Nastrand Reinhold Company Inc .